А. М. Родченко

Статьи
Воспоминания
Автобиографические записки
Письма



А. М. Родченко
Статьи
Воспоминания
Автобиографические записки
Письма

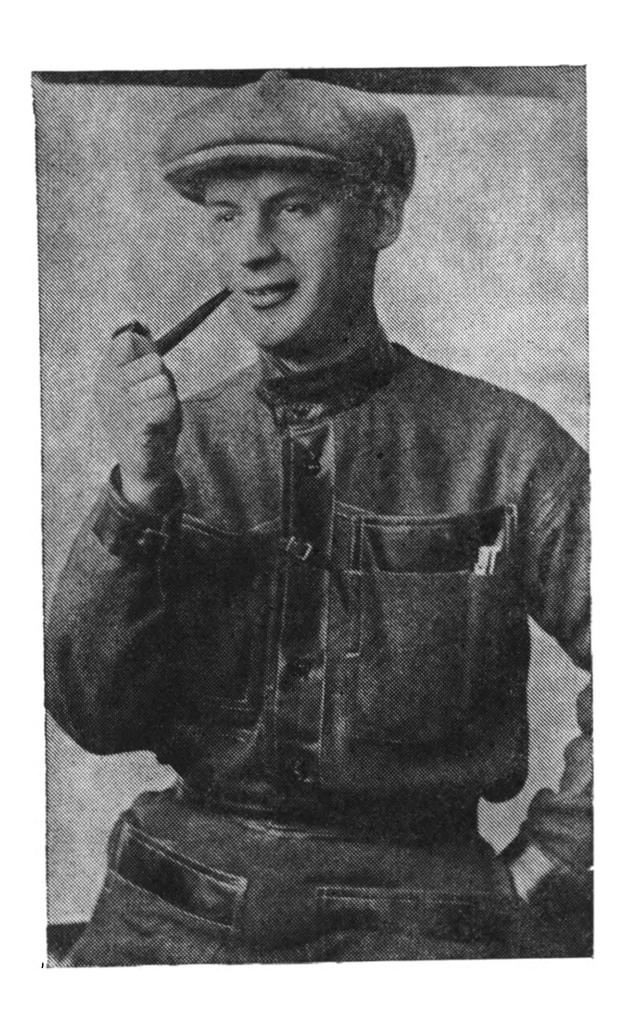
Составитель
В. А. Родченко

Автор статьи «О творчестве А. Родченко»
Г. А. Недошивин

Автор статьи «Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко»
С. О. Хан-Магомедов

Составители указателя имен
Е. Ю. Дутлова, А. Н. Лаврентьев

Москва
Советский художник
1982



Г. А. Недошивин

О творчестве А. Родченко

Имя Александра Михайловича Родченко, одного из тех мастеров, кто активно участвовал в строительстве молодого советского искусства, в полной мере еще не оценено. Он принадлежал к той плеяде художников, которые в начальный период нашей культуры со всем энтузиазмом молодости и страстью революционеров стремились — в меру своего понимания и умения — заложить основы социалистической художественной культуры.

Творческая работа Родченко была многообразна: дизайнер и один из основоположников школы художественного конструирования, художник книги, зачинатель искусства фотомонтажа, мастер агитискусства (включая рекламу, которой он занимался вместе с Маяковским; в условиях нэпа пропаганда государственной торговли была агитискусством) и, не в последнюю очередь, фотограф, выведший этот вид искусства из болота рабского подражания эпигонам живописи.

В искусстве Родченко с большой наглядностью воплотились и сила, и слабость, точнее сказать — историческая ограниченность всего «левого фронта».

Подобно своим сотоварищам по искусству он был во власти весьма общих, чтобы не сказать расплывчатых, представлений о путях новой культуры. Характернейшей особенностью духовной атмосферы тех лет был своеобразный романтический утопизм. «Коммунистическое далеко» тогда представлялось весьма близким и рисовалось в тонах строго рациональной, высокоиндустриализированной цивилизации. Мечты о безграничных возможностях техники пьянили горячие головы творческой молодежи.

Поэтому, — делался вывод, — следует и в искусстве отбросить без жалости все прошлое и окунуться в воображаемый пока, но столь вожделенный мир технического прогресса. Как рисовался художникам этот будущий мир, можно судить по оформлению Родченко той сцены из «Клопа» Маяковского, где изображалось это будущее. Несколько холодный, с его подчеркнутой стерильностью, правильный до аскетизма, изящный в своей геометрической размеренности, мир этот был воплощением романтической мечты о гармонии. А гармония виделась в последовательной противоположности всем сложностям, несовершенствам и конфликтам современной действительности.

Таким же, в сущности, воплощением этой мечты о прекрасном будущем был и спроектированный и выполненный Родченко «Рабочий клуб» на Парижской выставке 1925 года. Правда, здесь было и другое, непосредственно вытекающее из живой практики. Родченковский клуб был, с одной стороны, наглядной агитацией за социализм, а с другой — это была реальная разработка материальной среды человеческого обитания.

Этому важнейшему практическому делу мастер отдал десять лет жизни в качестве преподавателя Вхутемаса и практика художественного конструирования.

Заслуги Родченко в этой области очевидны. Он один из тех художников нашего века, кто закладывал основы новой области эстетической творческой деятельности, которую мы нынче называем дизайном.

Мы не беремся судить — в какой мере педагогические принципы, разработанные Родченко во Вхутемасе, имеют и сегодня практически-прикладную ценность. Об этом судят специалисты. Что касается самих изделий, создававшихся Родченко и его учениками, то их стилистика, столь типичная для 20-х годов, характеризуется тем же геометрическим аскетизмом, который показателен для утопических идеалов той поры. Однако это нисколько не умаляет и непосредственно эстетического, и исторического их значения. В них была высокая поэзия свободного человеческого творчества, как бы ни открещивались сами творцы этого прекрасного утопического мира и от поэзии, и от красоты.

Характернейшей особенностью всей деятельности Родченко и близких к нему мастеров является печать рукодельности, всегда лежащая на их произведениях. При всей приверженности «левых» художников к техническому новаторству, в них всегда жила искра артистического ремесленничества, едва ли не в духе средневековых мастеров. Знаменитый «Летатлин» Татлина — техническая модель летательного аппарата — не имеет ничего общего с техникой XX века, но зато пленяет удивительной по своей гибкости грацией. Не менее артистичны и изделия мастерской Родченко во Вхутемасе.

Родченко, начавший с живописных экспериментов абстрактного порядка, скоро бросает живопись, которая кажется ему технически отсталой, слишком рукодельной, но на деле отрицание «устарелой» техники оставалось чисто декларативным. Это была доктрина, во многом сконструированная теоретиками и от них позаимствованная и практиками, в том числе и Родченко. В действительности, от реального уровня техники и особенно от перспектив ее развития в ближайшие десятилетия, импульсы «левых», взращенных атмосферой отсталой в техническом отношении старой России, были очень и очень далеки. Ригоризм теоретических установок, пропагандировавшихся журналом «ЛЕФ», к счастью, был далек от живого творчества Родченко, как был он далек и от реальной поэзии редактора журнала — Маяковского.

Можно сколько угодно иронизировать над «игрой» в технику «левых» художников 20-х годов, но если говорить всерьез, то именно потому, что они остались на уровне рукомесла, они сумели возвыситься над идеологией левацкого отрицания искусства и обожествления голой техники и сохранить в своих реальных созданиях дух творчества и печать настоящей красоты.

Родченко был «поэтом» и в своих дизайнерских опытах, и в своих иллюстрациях к поэме Маяковского «Про это», в которых средствами фотомонтажа достигнуто редкое стилистическое созвучие со стихами. До конца

дней умел он передавать сложную жизнь чувств, о чем свидетельствуют, например, его беглые наброски, навеянные «Мимолетностями» Сергея Прокофьева.

Чрезвычайно характерна для Родченко-художника борьба между доктриной и живым творчеством, которая зафиксирована в его фотографиях.

Он взялся за фотоаппарат как за вожделенное техническое устройство, призванное сменить «архаическую» технологию «устаревшей» живописи. Фото казалось надежным средством оставаться на почве факта, в полном соответствии с лефовскими концепциями. И действительно, Родченко стал основоположником школы советских фотодокументалистов. Но при этом искусство фотографии требовало «свежести взгляда», с помощью которого преодолевалась скучная монотонность протокольного ви́дения. Главным средством для достижения этого оказался ракурс, поначалу давший мастеру возможность создать ряд композиционных шедевров. Но очень скоро ракурс был возведен чуть ли не в догму, жертвой которой порою становился и сам Родченко. И примечательно, что среди его лучших фотографических работ — цикл портретов крупным планом, взятых в упор резко рисующим объективом, где задачи психологического раскрытия личности — наперекор доктрине — побудили отбросить композиционные штампы левого фотоискусства.

На рубеже 20-х и 30-х годов, как свидетельствует эта серия портретов, и в искусстве Родченко совершался внутренний перелом.

Это была пора, когда наивные утопии производственничества вошли уж в очень осязаемое противоречие с ходом жизни. И Родченко, не отказываясь от всего того ценного, что было в его предшествующем опыте, нащупывал в своем творчестве иные, еще не испробованные пути.

Всегда неутомимо ищущий, он умел не цепляться за прошлое, мужественно отвергая то, что он считал устарелым. Но никогда не покидало его живое чувство нового, та жажда творчества во имя нового мира, активным участником строительства которого он неизменно себя чувствовал.

С. О. Хан-Магомедов

Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко

Александр Михайлович Родченко по праву считается одним из всемирно признанных пионеров нового вида искусства — дизайна. Его работы до сих пор привлекают внимание не только историков современного искусства, но и дизайнеров. Они и сейчас не утратили своей художественной ценности.

Публикуемый в книге материал относится в основном к тому периоду творчества А. Родченко, когда он искал пути к производственному искусству и закладывал основы отечественного дизайна.

Сейчас, ретроспективно прослеживая творческие поиски мастера в те уже далекие годы, мы видим и отражение в них общих закономерностей рождения дизайна в процессе взаимодействия различных видов искусства, и специфику творчества данного мастера, и те издержки, которые неизбежны в любом поиске.

Стилистические поиски в первой трети XX века происходили в весьма своеобразных, необычных для прошлых периодов смены стилей условиях. Предшествующий этап отличался редкой в истории развития искусства разностильностью, переплетением и взаимопроникновением различного рода течений и школ. Вкусы мастеров искусства и его потребителей оказались настолько расшатанными, а диапазон используемых форм столь широким, что, например, в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве с модерном соседствовали формы классики, Древней Руси и всевозможные стилизации в духе европейского и восточного искусства.

Пожалуй, впервые вновь рождавшееся стилевое направление было лишено возможности опереться на прошлое. Известно, что стили прошлого, как правило, получали многие творческие импульсы из наследия, формировались, в значительной степени преобразуя своих предшественников. Однако использовать наследие для создания нового стиля — это значит найти что-то в прошлом, что прочно забыто или было эстетически неприемлемо для предшествовавшего новому стилю стилевого этапа. Но для эклектики все в прошлом было эстетически приемлемо, на то она и эклектика.

Поэтому дизайн и новая архитектура в формально-эстетическом отношении оказались в истории развития мирового искусства наименее связанными с традициями прошлого. В условиях их формирования момент «отталкивания» от прошлого был не однонаправленным, то есть приходилось отталкиваться не от одного конкретного стиля, а сразу почти от всех, «оживших» в эклектике. В результате сложение отталкивающих моментов привело к известной стерильности дизайна и новой архитектуры.

Можно отметить и еще один существенный момент, влиявший на художественные поиски мастеров и их отношение к формам и целям взаимодействия различных видов искусства.

Характерное для начала XX века пристальное внимание деятелей искусства к проблеме соотношения времени и пространства (их тесная взаимозависимость стала тогда очевидной для физиков) как бы поставило под сомнение правомерность традиционного разделения искусств на пространственные и временные. Возникли различного рода концепции о более тесном взаимопереплетении отдельных видов пространственных и временных искусств, о необходимости учета в пространственных искусствах фактора времени, о создании новых синтетических искусств и т. д. Существовало различие в понимании роли и места живописи в процессе как слияния различных видов искусств, так и становления нового стиля. Одни художники главное внимание уделяли проблеме взаимодействия живописи с временными видами искусства, другие считали творческие эксперименты внутренним делом самой живописи, третьи видели цель этих экспериментов в сближении живописи с декоративно-прикладным искусством, четвертые шли дальше и включали сюда и архитектуру.

Первые же художественные эксперименты А. Родченко свидетельствуют о его четкой ориентации на взаимодействие живописи с архитектурой и рождавшимся тогда дизайном. Уже в 1915 году он создает серию графических композиций, все линии которых нанесены с использованием чертежных инструментов — линейки, циркуля, рейсфедера.

Продолжая эксперименты, А. Родченко в работах 1916—1917 годов в отличие от подчеркнуто плоскостных композиций первой графической («чертежной») серии выявляет форму элементов и пространственную глубину. Сохранившиеся в архиве А. Родченко его работы 1916—1917 годов убедительно иллюстрируют процесс творческих поисков художника и не оставляют никаких сомнений, что конечной целью графических и живописных экспериментов для Родченко уже тогда является переход к конструированию реальных вещей.

В 1917 году А. Родченко предпринимает первую попытку создания новых по форме реальных вещей, проектируя настенные светильники для кафе «Питтореск» в Москве. Эти первые дизайнерские проекты Родченко «выдают» своего автора — видно, что их создавал художник, привыкший к работе на плоскости. В них нет еще характерного для дизайнера и архитектора объемно-пространственного подхода к созданию реальной вещи. Сложные композиции светильников Родченко конструирует, идя не от объема, а от плоскости. Он берет простые по конфигурации плоскости и «сворачивает» их в цилиндры, конусы, спиралевидные ленты и т. д.

Продолжая эксперименты, А. Родченко более решительно вводит пространство в свои композиции. Например, в ряде композиций 1917 года, используя, казалось бы,

те же простейшие геометрические линии и плоскости, что и в графической («чертежной») серии 1915 года, он создает принципиально иные построения. Из линий и плоскостей Родченко компонует некую пространственную структуру, которая хотя и изображена на плоскости, но вполне могла бы быть сконструирована и в реальном пространстве.

Начатые еще в 1917 году эксперименты по совместной пространственной организации плоскостных и линейных элементов А. Родченко продолжает в 1918 году. Он ставит целью добиться общей конструктивной связанности элементов, как бы образующих на плоскости единый пространственный организм, причем формы, как писал Родченко, имеют почти строительное соединение [1].

В том же 1918 году А. Родченко создает свою первую серию пространственных построений, принципы объемно-пространственных композиций которых были затем (в 1919—1920 годах) использованы в его архитектурных проектах. В этих пространственных построениях А. Родченко как бы отработал конструктивный прием стержневого высотного сооружения, многочисленные варианты которого сохранились в его архитектурных эскизах. Построения первой серии представляли собой вертикальные конструктивно-пространственные композиции. В первых построениях этой серии А. Родченко использует сочетание различных материалов, применяет круглые (в сечении) стержни, гнутые плоскости, причем все элементы конструкции прочно соединены между собой. В последующих использовался лишь один материал (фанера, картон), а сами построения состояли из врезанных друг в друга плоскостей различной конфигурации. Существенно то, что это были уже сборно-разборные вещи, в разобранном виде компактно складируемые (все элементы плоскостные).

Как и светильники для кафе «Питтореск», эти пространственные построения состоят из двухмерных плоскостных элементов. Но если в светильниках Родченко практически ни одну плоскость не использует в ее естественном плоском состоянии, а создает сложно изогнутые (даже перекрученные) поверхности, примыкающие друг к другу, то в архитектонических построениях первой пространственной серии он сохраняет не только почти все различные по конфигурации плоские элементы плоскими, но и пересекает плоскости («врезает» их друг в друга). В этих архитектонических пространственных построениях преобладает строгая геометрия — в конфигурации плоскостей использованы лишь прямые и циркульные линии, плоскостные элементы пересекаются под прямым углом. И еще одно существенное различие: светильники — это настенные элементы, а построения архитектонической серии — самостоятельные композиции, стоящие, так сказать, на земле.
Причем это в основном композиции, напоминающие по общему построению «дерево» — ствол с кроной, то есть нижняя часть архитектонического построения — это вертикальная опора, которая поддерживает «крону» из сложных, находящихся в равновесии консольных «ветвей». Такой подход к созданию архитектонической композиции был в те годы необычным (позднее появились проекты и пост-

1 *А. Родченко.* Лабораторное прохождение через искусство живописи и конструктивно-пространственные формы к индустриальной инициативе — 1917—1921 гг. Рукопись. 1922. Архив В. А. Родченко.

ройки, где в качестве основной несущей конструкции использовался центральный стержень —принцип ствола и кроны).

В начале 1919 года 38 работ, выполненных А. Родченко в 1918 году, экспонировались на X Государственной выставке в Москве. В это время художественные эксперименты А. Родченко привлекали все большее внимание молодых архитекторов, недовольных засильем неоклассики и искавших новых путей творческих поисков. В Родченко они видели одного из тех художников, которые не только занимались лабораторными экспериментами, но и сами переходили к проектированию сооружений и реальных вещей. В конце 1919 года это взаимное тяготение привлекло к творческому содружеству Родченко с группой архитекторов в рамках Живскульптарха — созданной при отделе ИЗО Наркомпроса Комиссии по разработке вопросов живописно-скульптурно-архитектурного синтеза.

Укрепившееся в предреволюционные годы неоклассическое направление в архитектуре преемственно перешло в советскую архитектуру.

В 1919 году Архитектурно-художественный отдел Наркомпроса, возглавлявшийся «классиком» И. Жолтовским, провел ряд открытых конкурсов (крематорий, народный дом, школа, фонтан), премии на которых были присуждены в основном за проекты, выполненные в духе неоклассики.

Одновременно с Архитектурно-художественным отделом проводит конкурсы и разрабатывает программы малых архитектурных форм (киоски, трибуны и др.) и подотдел художественного труда отдела ИЗО Наркомпроса, в организации которого принимал участие А. Родченко. Здесь давали премии проектам, в которых в наибольшей степени проявлялись новаторские поиски в области формообразования.

Например, в конкурсе 1919 года на киоск для продажи газет и агитационной литературы первые премии получили проекты художника А. Родченко и архитектора В. Кринского, резко отличавшиеся своим новаторским обликом от одновременно с ними премированных неоклассических проектов, поданных на конкурсы Архитектурно-художественного отдела.

Киоск А. Родченко (разработано три варианта проекта) был одним из первых архитектурных проектов, в котором при полном отказе от эклектики и стилизации делались попытки поиска нового архитектурного образа.

Это были годы, когда делались лишь самые первые робкие шаги в поисках нового архитектурного направления. Многое было тогда неясным.

В первые послереволюционные годы перед советскими архитекторами встали новые задачи — создание новых в социальном отношении типов зданий и поселений, поиски нового архитектурно-художественного образа, разработка новой системы средств и приемов выразительности архитектурных сооружений.

На ранних стадиях формирования новаторских архитектурных течений и создавал свои архитектурные

проекты А. Родченко. Он разрабатывал экспериментальные проекты новых типов зданий, вел поиски нового художественного образа и новых средств архитектурной выразительности, пытался выявить художественные возможности новой функционально-конструктивной основы здания и т. д.

Наиболее радикальный характер носили лабораторные экспериментальные поиски формы в советской архитектуре в самом начале формирования нового творческого направления, на этапе отказа от приемов и средств неоклассики и острой полемики с ее сторонниками. Своеобразный «бум» экспериментальных поисков архитектурной формы падает на рубеж 10—20-х годов. Именно в это время и создает свои архитектонические композиции и архитектурные проекты А. Родченко.

На том переломном этапе каждый подлинно новаторский проект получал большой резонанс и оказывал значительное влияние на общий процесс формирования новой архитектуры. Одним из таких проектов был родченковский киоск.

А. Родченко проектирует киоск в виде высотной трехъярусной композиции, как бы нанизанной на вертикальный стержень-столб. Внизу объем собственно киоска, плоская кровля которого превращена в трибуну для оратора; средний ярус — агитационные плакаты; верхний — трехсторонние часы. Вся композиция (в отличие от архитектонических построений первой пространственной серии) облегчается кверху и состоит как бы из плоскостей, свободно подвешенных (плакаты), примыкающих друг к другу или пересекающихся друг с другом.

Композиция киоска пронизана внутренним динамизмом. Полностью отсутствуют традиционные архитектурные формы, роль «декоративных» элементов играют надписи, часы, цвет.

Киоск Родченко не остался незамеченным. Варианты проекта демонстрировались на двух выставках в 1919 и в 1920 годах, а затем были в 1922 году опубликованы на страницах журнала «Кино-фот». Этот проект оказал влияние на творческие поиски ряда архитекторов, а также и на конкретные осуществленные архитектурные объекты, например, на киоск-павильон «Известия ЦИК» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1923, художник А. Экстер, архитектор Б. Гладков) — объем киоска с площадкой на кровле, вертикальный столб, на который «нанизаны» площадки и лозунги.

А. Родченко включился в работу Живскульптарха, уже создав свой первый архитектурный проект — киоск. Сама же комиссия была создана в мае 1919 года при скульптурном подотделе (затем при подотделе художественного отдела) отдела ИЗО Наркомпроса.

Первоначально в комиссию входили — один скульптор (Б. Королев) и семь архитекторов (Н. Ладовский, В. Кринский, В. Фидман, А. Рухлядев и др.). Фактически это было первое творческое объединение архитекторов-новаторов.

Конечной целью своей деятельности комиссия ставила синтез живописи, скульптуры и архитектуры, создание нового синтетического искусства путем объединения достижений этих пространственных искусств в области цвета, пластики и конструкций. Творческая часть работы комиссии на этом первом этапе состояла в разработке экспериментального проекта нового типа общественного здания, предназначенного для массовых действ («Здание общения народов»). Четкой программы здания не было, каждый член комиссии экспериментировал и с архитектурными формами и с типом здания. Предлагались различные решения — многоярусные высотные композиции, сооружения с огромными залами, эстрады с амфитеатром под открытом небом, террасы, крытые галереи и т. д.

Когда было решено привлечь к работе комиссии художников, то одним из первых единодушно был назван Родченко, работы которого, показанные на выставках 1919 года, были хорошо известны молодым архитекторам — членам комиссии, а художественные эксперименты Родченко были близки их творческим поискам. В конце 1919 года в комиссию были включены живописцы А. Родченко и А. Шевченко. На втором этапе деятельности комиссии (первая половина 1920 года) главное внимание уделялось разработке экспериментальных проектов новых в социальном отношении типов зданий: дом-коммуна («Коммунальный дом»), Дом Советов (Совдеп) и др.

В работах ряда архитекторов — членов Живскульптарха на этом этапе явно ощущается влияние А. Родченко [1]. Это обстоятельство важно отметить уже хотя бы потому, что именно в Живскульптархе сложилось ядро тех архитекторов, которые творчески возглавили затем одно из влиятельнейших новаторских течений советской архитектуры — рационализм. Здесь в теоретических дискуссиях, в экспериментах с новой формой, в разработках программы новых типов зданий происходило становление творческой концепции лидеров рационализма Н. Ладовского (которого впоследствии долгие годы связывала с А. Родченко дружба) и В. Кринского.

1
О влиянии А. Родченко на его художественные поиски говорил В. Кринский в беседах со мной в 1970—1971 гг., указывая при этом на ряд своих работ 1920—1921 гг., действительно очень близких композициям Родченко.

Став членом Живскульптарха 18 ноября 1919 года, А. Родченко сразу же приступает к разработке экспериментальных архитектурных проектов. Работая интенсивно, он стремится наверстать то, что до него уже успели сделать другие члены комиссии (до появления А. Родченко комиссия провела более пятидесяти заседаний). Уже в ноябре 1919 года А. Родченко создает ряд эскизов экспериментального проекта «Здания общения народов».

Видимо, первыми им были созданы эскизы, сделанные в духе характерного для проекта киоска плоскостного динамизма. На одном таком эскизе изображена эстрада, на другом — высотная композиция, завершающаяся ярусом в виде обсерватории с куполом и с видовой площадкой. Заметно стремление автора эскиза уйти от какихлибо ассоциаций с формами традиционной архитектуры. Многое в самом подходе к созданию высотной композиции идет от проекта киоска. Ощущается, что художник представляет себе здание в виде сложной по форме высотной

структуры, основной несущей конструкцией которой является центральный стержень. Такой подход к конструкции сооружения, имеющего высотную композицию, для тех лет был явной новацией и позволял придать внешнему облику сооружения неожиданную форму в виде нанизанных на вертикальный стержень объемов, площадок, плоскостей и т. д.

В другом эскизе А. Родченко, сохраняя такую же общую структуру высотной композиции, как бы заменяет плоскости стержнями, в сложном расположении которых угадываются ярусы здания.

Третий эскиз высотной композиции, также датированный ноябрем 1919 года, показывает дальнейшее развитие той же темы. Основа конструкции — вертикальный стержень, однако четко выявлен и внешний каркас с вертикальными стойками, горизонтальными балками и диагональными раскосами. Вертикальная композиция (видимо, выше десятиэтажного дома) состоит из трех последовательно утоняющихся кверху ярусов, каждый из которых завершается открытой площадкой. На двух верхних ярусах (судя по всему) расположены астрономические приборы. Этот эскиз А. Родченко мог повлиять на широко известный проект небоскреба В. Кринского (1922—1923): каркас, «стержень» — выявленная наружу лифтовая шахта, три яруса, диагональные раскосы.

Ноябрем 1919 года датирован еще один архитектурный эскиз А. Родченко — «Вокзал»: перспективный вид из-под галереи, навес которой опирается на изящные стержневые опоры.

В самом конце 1919 года А. Родченко создает в Живскульптархе вторую группу эскизов в виде динамических архитектонических композиций. Проекты киоска и эскизы высотных сооружений, датированные ноябрем, при всем внешнем динамизме их форм производят, однако, впечатление устойчивости — все «движение» происходит как бы вокруг прочно укрепленного вертикального стержня. Суммируясь, это «движение» направляется вверх.

Иной характер носит вторая группа эскизов (один эскиз датирован 20 декабря 1919 года). В них динамичность композиции выражена более откровенно — «движение» направлено вверх консольно по диагонали. Это в основном экспериментальные архитектонические композиции, в которых А. Родченко ищет и общую композицию здания и новые архитектурные формы. Он использует и пересекающиеся плоскости, и плоские стержни, и линейные стержни, и замкнутые стержневые формы. Один из эскизов изображает многоярусное каркасное сооружение, в котором общее «движение» композиции консольно по диагонали вверх вправо конструктивно уравновешивается массивными консольными выступами слева. Вообще надо отметить, что при всей сложности архитектонических композиций этой группы эскизов все они конструктивно (зрительно) уравновешены.

В 1920 году А. Родченко разрабатывает в Живскульптархе проект Совдепа (Дом Советов). Это был принципиально новый тип общественного здания для но-

вых органов власти. В первые послереволюционные годы поисковые проекты Домов Советов были, как правило, попытками найти новый архитектурно-художественный образ здания, олицетворявшего власть трудящихся. Дом Советов рассматривался как главное сооружение города (композиционный центр его застройки), как резко отличающееся по образу от характерных для прошлого общественных сооружений.

А. Родченко пытается в своих эскизах проекта Совдепа найти новые приемы объемно-пространственного построения, уйти от каких-либо ассоциаций с традиционными архитектурными образами. Сохранились три варианта проекта Совдепа, последовательность выполнения которых не установлена.

В первом варианте проекта Совдепа здание по общей композиции и конструктивному решению близко конкурсному проекту киоска: компактный в плане четырехэтажный нижний объем, над которым на квадратном стержне вознесен двухъярусный шестиэтажный объем с огромными часами. Оба объема соединены между собой, кроме того, еще и различного рода наклонными формами, подкосами, растяжками и т. д. В нижнем объеме запроектирован зал, а второй ярус верхнего объема отведен под обсерваторию. В вертикальном стержне устроены лифты, связывающие оба объема.

Во втором варианте проекта Совдепа существенно усложнена структура нижней части здания. Она состоит из двух восьмиэтажных корпусов, между которыми в виде балки перекинут на уровне верхних этажей третий четырехэтажный корпус, поддерживаемый сегментной решетчатой фермой. На этом поднятом над землей корпусе и укреплен вертикальный стержень, на который «нанизаны» вознесенные высоко над городом два объема: средний четырехэтажный кубической формы и распластанный верхний (один-два этажа). Нижние корпуса Совдепа связаны со средним и верхним объемами, кроме лифтовой шахты, еще и различного рода наклонными и зигзагообразными подкосами.

Третий вариант проекта Совдепа близок ко второму. Здесь в нижней части здания между двумя высокими корпусами поднят над землей четырех-пятиэтажный корпус, поддерживаемый консольными фермами. Два объема над нижними корпусами «нанизаны» на стержень лифтовой шахты, причем средний соединен непосредственно с поперечным корпусом нижней части, а верхний — с боковыми нижними корпусами наклонными фермами.

Все три варианта проекта Совдепа близки между собой общим подходом автора к разработке образа главного общественного здания города. А. Родченко меньше всего интересует художественная выразительность объемов и фасадов нижней основной части здания, корпуса которой трактованы подчеркнуто утилитарно: прямоугольные объемы с рядами окон. Все внимание уделено оригинальному решению той части сооружения, которая находится над кровлей нижней части и вознесена над рядовой застройкой города.

Все это соответствовало идее «верхнего фасада» города, которой в 1920 году увлекся А. Родченко. Одновременно с работой над проектом Совдепа он приступил к разработке проекта «нового города», исходя из того, что «особое внимание будущей архитектуры будет обращено на верх, где будут особо сконструированные башни, легкие, как мосты, всякие переходы и навесы, все прозрачные и художественно интересные» (с. 50 наст. книги).

В прошлом, считал А. Родченко, объемно-пространственная композиция здания напоминала пирамиду вершиной вверх, здание стояло свободно среди зелени. В современном городе преобладают стоящие вплотную друг к другу прямоугольные объемы домов. В будущем, по его мнению, объемно-пространственная композиция сооружений (из-за экономии земли) будет напоминать перевернутую пирамиду. Лишь незначительная часть здания будет соприкасаться с землей — остальное будет развиваться в пространстве. Город сможет расти без нарушения своей планировочной и конструктивной структуры, так как опирающиеся на землю сооружения будут основой для подвесных и конструктивно пространственных форм. Полезные объемы будут наращиваться в верхних ярусах города — корпуса, перекинутые в виде балки между двумя зданиями, консольно подвешенные или вознесенные над городом на вертикальных опорах. Все это А. Родченко включил и в варианты своего проекта Совдепа.

Верхний ярус города, считал А. Родченко, станет главной заботой будущих архитекторов и художников. На простых прямоугольных объемах («коробках») стоящих на земле зданий возникнет новый сложный по композиции и формам верхний ярус города, его своеобразный «верхний фасад», рассчитанный на восприятие с различного рода башен и эстакад и с воздушных средств транспорта. Этот верхний ярус будет включать в себя площадки, лестницы, эскалаторы, сады, фонтаны, аттракционы, световые плакаты, прожектора и т. д. Считая, что «любоваться домом будут сверху и внутри, а не снизу, как раньше», А. Родченко уделяет в своих эскизах сооружений для нового города особое внимание разработке новых конструктивно-пространственных форм «верхнего фасада», решая стоящие на земле объемы в виде предельно простых корпусов, лишенных какой-либо художественной обработки. Таковы варианты его проекта Совдепа, а также эскизы фрагментов застройки нового города. А. Родченко выполнил две серии таких эскизов в 1920 году.

В первой серии эскизов верхний ярус показан в системе городской застройки: между вытянутыми вверх башенными корпусами отдельно стоящих небоскребов перекинуты (на растяжках) мостовые переходы; опирающиеся на несколько корпусов мощные наклонные консольные фермы возносят высоко над городом объем, к которому ведет снизу спиральный пандус и т. д.

Во второй серии эскизов показаны лишь фрагменты верхнего яруса застройки нового города. Здания основного нижнего яруса застройки даны лишь как своеобразные массивные пьедесталы ажурных композиций верх-

него яруса: на решетчатых фермах и опорах подняты высоко над городом объемы, площадки, сложные плоскостные элементы, транспаранты.

Только два года (в основном в Живскульптархе), 1919—1921, интенсивно занимался А. Родченко разработкой архитектурных проектов (за этот короткий срок он создал около ста архитектурных проектов и эскизов), однако без его киоска, Совдепа, эскизов «Здания общения народов» и города с «верхним фасадом» нельзя себе представить новаторские поиски в советской архитектуре периода ее становления.

Архитектонические композиции и архитектурные проекты А. Родченко по некоторым своим формально-стилистическим качествам были не только приемлемы для сторонников архитектурного рационализма, но и несли в себе определенные черты второго влиятельного новаторского архитектурного течения — конструктивизма. Например, если в проектах Ладовского и Кринского композиция строилась, как правило, на взаимоотношении различных простых по форме геометрических объемов, то в проектах Родченко для художественного образа чаще всего было характерно контрастное противопоставление массивных лаконичных геометрических объемов нижней части сооружения с верхним пространственным (ажурным) его завершением. Таковы все его эскизы проекта Совдепа, а также эскизы фрагментов застройки города с «верхним фасадом». Это было ново, свежо и неожиданно и во многом предвосхитило появившиеся через несколько лет проекты конструктивистов (в том числе проекты лидера конструктивистов А. Веснина, выполнявшиеся им совместно с братьями), в которых над статичными геометрическими объемами зданий создавались динамические ажурные композиции из мачт, антенн и металлических растяжек.

Кроме того, нельзя не отметить, что А. Родченко одним из первых в поисках новых архитектурных форм обратился к оголенному каркасу (его эскизы конца 1919 года делались в то же время, когда В. Татлин разрабатывал проект своего памятника III Интернационала).

После Живскульптарха (1919—1920) А. Родченко продолжал творческое сотрудничество с архитекторами в Инхуке (1920—1924), где, однако, он постепенно все больше внимания начинает уделять проблемам агитационного и производственного искусства.

В 1920—1921 годах, уже в основном завершив свои поиски в области новой архитектуры, Родченко начинает интенсивно экспериментировать с пространственной формой.

Созданные А. Родченко в 1920—1921 годах две серии (вторая и третья) пространственных конструкций представляют большой интерес для понимания процесса формирования его творческой концепции как художника-производственника (дизайнера). В этих конструкциях проверялись и отрабатывались идеи и приемы, которые затем были использованы А. Родченко при конструировании реальных вещей.

Во второй серии пространственных конструкций

(1920—1921) А. Родченко как бы непосредственно «развернул» плоскостную композицию в пространственную. В этих композициях (сам Родченко называет их — «по принципу одинаковых форм») он выступает как конструктор, который ищет новые рациональные приемы создания и возможности использования пространственных построений. Эта серия конструктивных построений А. Родченко заключала в себе много потенциальных возможностей, которые были использованы затем в последующие годы конструкторами, инженерами и художниками. Сама идея серии из концентрически подобных элементов была первична. В ней был и момент космогонического планетарного построения.

Как отмечает В. Ф. Колейчук, положенная А. Родченко в основу серии идея подобия и разворачиваемости плоскости в пространство легко может быть превращена в программу для ЭВМ, причем такой программной заданности и топологического единства не было в пространственных конструкциях, создававшихся в начале 20-х годов другими художниками.

Кроме того, в этой второй серии пространственных конструкций А. Родченко как бы в зародыше заключены те идеи пространственной трансформации мебели, оборудования, выставочных стендов и т. д., которые разрабатывались позднее и им самим и под его руководством студентами на металлообрабатывающем факультете Вхутемаса.

Родченко брал плоскость (фанера, жесть) определенной геометрической формы (квадрат, круг, шестигранник, эллипс, треугольник) и через равные интервалы прочерчивал на ней все уменьшающиеся к центру подобные фигуры («по принципу одинаковых форм»). Затем он разрезал (распиливал) плоскость по этим линиям и «разворачивал» в пространстве полученные фигуры, создавая оригинальные композиции, не имеющие «низа» и «верха» и как бы парящие в пространстве (в подвешенном состоянии).

Эта серия А. Родченко (вместе с пространственными конструкциями В. и Г. Стенбергов, К. Медунецкого и К. Иогансона) экспонировалась в 1921 году на выставке Обмоху [1].

Почти одновременно с этой серией А. Родченко создает еще одну (третью) серию пространственных построений (около 25 работ), в которой каждая композиция состоит или из полностью стандартизированных элементов (одинаковых по размерам деревянных брусков), или же стандартизированы лишь два размера элементов (сечение бруска), а третий может изменяться (длина бруска).

Как и вторая, эта третья серия несла в себе идеи конструирования реальных вещей из стандартных элементов. Создавая из стандартных брусков пространственные композиции, А. Родченко пытался выявить потенциальные формообразующие возможности самого принципа широкого использования в конструировании стандартных элементов.

А. Родченко в своих экспериментах, пожалуй, раньше многих других художников почувствовал, что ос-

1 Общество молодых художников. Возникло в 1919 г. В его состав вошли первые выпускники Гос. свободных мастерских.

новная характерная для тех лет тенденция в области формообразования связана не со сложными криволинейными формами или с деструктивными остроугольными композициями, а с простыми геометрическими (прежде всего прямоугольными) формами.

Именно в этом направлении ведет он свои эксперименты в 1921 году и в графике (гравюры-чертежи, построенные на прямых углах; эксперименты с окружностью), и в пространственных конструкциях (вторая и третья серии), и в живописи.

Рационалистическая геометричность так обостренно воспринималась А. Родченко, что на какое-то время он как бы забыл, что можно проводить линии и создавать композиции свободной рукой художника. Это было сознательное самоограничение мастера, который как чуткий художник уловил большие возможности простых геометрических форм и осознал роль этих форм в системе средств и приемов новой художественной тенденции.

Даже в тех областях художественного творчества, например, в росписи посуды или в рисунках для ткани, где, казалось бы, в любых условиях художник был свободен в создании живописной композиции, А. Родченко остается верен все той же «чертежной» геометрии.

В 1922 году А. Родченко создает проект чайного сервиза: большой и малый чайники, молочник, поднос, сахарница, чашки, блюдца и т. д. Красивые по форме, орнаменту и цвету (красный, черный и белый), элементы сервиза и сейчас выглядят вполне современно. Но когда рассматриваешь изящно выполненные листы проекта, поражает одна особенность этого сервиза. В нем нет ни одной линии, проведенной свободной рукой художника. Весь проект выполнен при помощи чертежных инструментов, причем использованы лишь самые простые геометрические линии — прямая и циркульная кривая (окружность или часть окружности). Это относится и к формам элементов сервиза и к орнаменту его росписи. Орнаментальный рисунок состоит из кругов, квадратов и треугольников (видимо, исходным мотивом для рисунка росписи послужили выполненные Родченко в 1921 году чертежи проекта «вечного двигателя»).

Рациональная геометричность росписи сервиза, симметрия и упорядоченность ее композиции и стремление художника подчеркнуть стилистическое единство формы элементов сервиза и рисунка росписи существенно отличаются, например, от более ранних приемов росписи А. Родченко, когда он предпочитал символико-динамические композиции, «разрушающие» форму.

Таков, например, относящийся к 1917 году проект росписи авиационного ангара — в простом по форме пологом фронтоне А. Родченко предлагал разместить сложную композицию, как бы ломающую треугольную конфигурацию плоскости.

«Чертежный» геометризм орнаментального рисунка использовал А. Родченко и в эскизах росписей для тканей.

В 1924 году он создает несколько вариантов орнаментальных росписей, рисунок которых состоит из системы одинаковых или разных по размерам кругов, выполненных строго по циркулю.

В 1922—1923 годах, завершив в основном художественные эксперименты, А. Родченко активно включается в различные области агитационного и производственного искусства: от изготовления плакатов до создания проектов агитационных установок.

Его совместная работа с В. Маяковским в области рекламы (о которой говорится в публикуемых в данной книге воспоминаниях А. Родченко) стала своеобразной вехой в формировании стилистической определенности целого художественного течения агитационно-массового искусства. Это была массированная атака на вкусы широких слоев населения. Московская реклама тех лет оказалась под художественным влиянием сильной творческой индивидуальности. Причем, за короткий срок художественно-стилистическая манера А. Родченко настолько вошла в быт Москвы, что стала даже восприниматься просто как характерная примета эпохи.

В первые годы Советской власти большое значение придавалось поискам передвижных форм массовой агитации. Широкое распространение получают агитпоезда и агитпароходы, оборудуются специальные агитбаржи, разрабатываются проекты автоагиттеатров, создаются агитповозки. В 1923 году А. Родченко разрабатывает для Всероссийской сельскохозяйственной выставки два образцовых проекта «киноавтомобилей» — для вечернего и дневного показа кинофильмов в сельской местности на открытом воздухе. Используется стандартный грузовик. В первом случае (вечерние киносеансы) кинобудка размещается в задней части открытого кузова, а экран развертывается над кабиной. Во втором случае (дневные киносеансы) в кузове устраивается своеобразный раструб, обращенный широкой стороной наружу (к зрителям), а узкой — к кабине, где и размещается киноаппарат.

Во многих видах художественного творчества А. Родченко, которым посвящен материал данной книги, собственно конструктивистскому периоду работы мастера предшествовал этап стилистических поисков в духе символического динамизма. Стилистика этого символико-динамического этапа, пожалуй, наиболее ярко проявилась в архитектонических композициях и в полиграфических работах. В архитектуре А. Родченко вел интенсивные поиски именно на этапе символического динамизма (1919—1921); его архитектурные проекты и эскизы сыграли определенную роль в подготовке следующего этапа новаторских поисков архитекторов-конструктивистов и рационалистов, хотя сам Родченко в период зрелого конструктивизма и рационализма в области архитектуры уже не работал. В полиграфическом же искусстве символико-динамический этап в творчестве Родченко непосредственно предшествовал его наиболее плодотворному и активному конструктивистскому периоду работы в этой области творчества.

К символико-динамическому этапу относятся выполненные Родченко в 1919—1922 годах обложки и коллажи.

Титульный лист альбома гравюр 1919 года, решенный в виде книжной обложки, как бы задал стилистическую манеру книжной графике А. Родченко на этом этапе. В отличие от композиций большинства других художников, работавших в книжной графике этих лет, композиции Родченко при всей их графической раскованности были более геометричны (и даже «чертежны»). Даже шрифт обложек А. Родченко этапа символико-динамических поисков, хотя он и отражал общие черты книжной графики тех лет (наклон и разорванность строчек, разномасштабность букв, их непараллельность друг другу и т. д.), на общем фоне выглядел, пожалуй, более строгим. Все это выделяло ранние опыты книжной графики Родченко из общей массы поисков в духе символического динамизма; уже и на этом этапе в его работах проглядывали черты будущей манеры классика полиграфического конструктивизма.

Другие корни конструктивистской полиграфической классики А. Родченко связаны с его экспериментами в области коллажа и фотомонтажа. Сохранившиеся коллажи А. Родченко (1919—1922) по характеру использованных фрагментов и по композиции, если можно так выразиться, очень полиграфичны. В них широко использован шрифт, орнаментальные элементы, изобразительные, графические фрагменты, фотографии. Коллажи Родченко — это, пожалуй, не столько формально-эстетические эксперименты художника-живописца или рисовальщика, сколько некие штудии начинающего полиграфиста. Причем интересно отметить, что если в ранних коллажах (1919 года) основное внимание уделено композиции, силуэту и цветовым соотношениям, то в коллажах 1922 года явно преобладает забота о контрастной подаче смысловой информации — как шрифтовой, так и изобразительной. Кроме того, если в ранних коллажах создававшаяся из наклеиваемых фрагментов композиция как бы «плавала» на плоскости листа и воспринималась как нечто извне нанесенное («изображенное») на листе, то в поздних коллажах сам лист становится основой всей композиции. В поздних коллажах Родченко создает уже не композицию какой-то сложной «сборной» фигуры, размещенной на листе, а композицию самого листа. В этом различии коллажей 1919 и 1922 годов виден явный переход от, так сказать, декоративного коллажа к коллажу как формальному эксперименту в поисках художественных приемов новой полиграфической графики.

Для Родченко работа над коллажами была органически связана и с освоением техники фотомонтажа, которая стала одним из важнейших художественных средств его творчества периода полиграфического конструктивизма и широко использовалась им в книжных обложках, иллюстрациях, рекламах, плакатах и т. д.

А. Родченко по праву считается одним из пионеров фотомонтажа, многие приемы которого, заимствованные из техники коллажа, он развил и обогатил новым содержанием, превратив фотомонтаж в действенное средство выявления и подчеркивания содержания книги, агитплаката,

рекламы. В то же время важно подчеркнуть, что фотомонтажи А. Родченко — это подлинно художественные произведения.

В 1923 году вышло отдельное издание поэмы В. Маяковского «Про это» с фотомонтажными иллюстрациями А. Родченко, которые справедливо считаются классикой фотомонтажа. Художник стал фактически соавтором поэта, не только сделав зримым сложный лирический подтекст поэмы, но и создав серию блестящих художественных композиций, насыщенных глубокими смысловыми ассоциациями.

Н. Харджиев, считая Родченко «одним из самых ярких и характерных представителей первого десятилетия советского искусства», отмечает, что в художественном оформлении книги «он разработал новые средства зрительного воздействия». «В его руках технические средства (шрифт и фото) приобрели огромную выразительную силу... Одно из самых замечательных достижений Родченко — применение фотомонтажа в области книжной иллюстрации. ... Фотомонтажные композиции Родченко настолько соответствуют стилевой системе Маяковского, с такой убедительностью воссоздают его образы (гиперболические, эмоционально-лирические, сатирические), что могут быть образцом самого тесного вхождения иллюстрации в текст»[1].

И сам поэт высоко оценивал работу своего «соавтора», особо отметив его «добрые боевые заслуги в области живописного фотомонтажа»[2].

В следующем, 1924 году подобный же фотомонтажный зрительный ряд Родченко создает из обложек к отдельным выпускам романа Джима Доллара (Мариэтты Шагинян) «Месс Менд».

Много позднее (в 1970 году) М. Шагинян писала: «Счастливейшие дни в моей творческой жизни — выдумки «Джима Доллара» — связаны у меня с именем Родченко. Он оформлял 10 выпусков «Месс Менд» для Гослитиздата. Это был гениальный мастер. Его питал воздух 20-х годов. Этот воздух помог нам, и мне в частности, навсегда сохранить и бессмертно пронести до глубокой старости, до самой смерти, в памяти освежающий озон Революции»[3].

В эти же годы А. Родченко создает и ряд остросатирических политических плакатов-фотомонтажей: «Кризис», «Политический футбол» и др.

1923 год может безусловно считаться началом расцвета творчества А. Родченко как художника-полиграфиста в широком смысле этого слова, включая фотомонтажи, оформление книги, плакаты и рекламу. Начиная с этого года, почти десять лет А. Родченко был признанным классиком конструктивистского полиграфического искусства. Причем наиболее интенсивный, а пожалуй, и самый интересный в художественном отношении этап работы Родченко в различных жанрах агитационно-полиграфического искусства, — это 1923—1925 годы, когда и сложился характерный «стиль Родченко», оказавший влияние на работы многих художников 20-х годов.

Именно в эти годы, освобождаясь от многих художественных средств и приемов символико-динамического этапа, сторонники формировавшегося тогда конструктивиз-

1 *Н. Харджиев.* А. М. Родченко.— В сб.: «Искусство книги», вып. 2. М., 1961, с. 189—190.

2 *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959, с. 333.

3 Рукопись. Архив В. А. Родченко.

ма в различных сферах производственного и агитационного искусства вели интенсивные поиски новых средств и приемов выразительности, отвечавших творческой концепции этого течения.

Подчеркивание конструктивистами функционально-технической и рационально-технологической целесообразности в вопросах формообразования придало дополнительный импульс поискам новой формы и новой стилевой определенности. В полиграфическом искусстве конструктивизм уже к середине 20-х годов сложился в четкую художественную систему. В те годы это было ясно всем, в том числе и противникам конструктивизма. «Конечно, эстетизма в вещах ЛЕФа, — писал один из них, — было нисколько не меньше, чем в произведениях любой школы. Обложки Родченко изысканны в такой же степени, как рисунки Бердслея» [1].

По мнению Ю. Молока, «можно даже говорить об определенном конструктивистском стиле в книге, главным образом московской, 20-х годов... если старая книга за счет орнамента, рисованного шрифта, иллюстраций скрадывала... вещную природу книги, то конструктивисты, наоборот, ее обнажили. Изгоняя изобразительный орнамент и заменяя его геометрическим, рисованный шрифт —афишным, иллюстрацию — фотомонтажом, всячески нарушая классическую симметрию книжной страницы и т. п. ... конструктивизм по-своему революционизировал книгу... он стремился к обнажению материала... типографской кассы, всячески используя при этом разного рода акциденции, открыто выставляя свой техницизм. Намеренно сближая книгу с плакатом, афишей, конструктивисты хотели разрушить традиционную книжную форму... поэтому обложка конструктивистской книги так напоминает плакат, а приемы верстки — газету» [2].

«Заслугой конструктивистов, — писал В. Ляхов, — следует считать намерение сделать художника творцом художественной формы в процессе самого полиграфического производства. Набор был их главным арсеналом, а стремление к выражению функционального начала книги творческим принципом. Крупнейшими представителями этого направления были Эль Лисицкий, А. Родченко, В. Степанова. Не случаен факт, что их работа в книге была близка и понятна В. Маяковскому, чьи произведения много раз оформляли и Лисицкий и Родченко...» [3]

В композиции выполненных А. Родченко обложек журнала «Кино-фот» шрифт сочетается с фотографией или рисунком (что во многом объяснялось кинематографической спецификой журнала — на обложку выносились кинокадры или рекламные рисунки), а эскизы обложки книги «Конструктивизм» чисто шрифтовые.

Уже в этих эскизах 1922 года Родченко нашел многое из того, что потом стало основой композиционного построения его конструктивистских обложек, хотя сам набор приемов и средств выразительности здесь еще чрезвычайно ограничен. Это шрифт и только шрифт, исключены всякая орнаментика и изобразительные мотивы. Фон решается одним тоном, в чем проявляется известная ор-

1
А. Лежнев. Современники. М., 1927, с. 28.

2
Ю. Молок. Начала московской книги. 20-е годы. — В сб.: «Искусство книги», вып. 2. М., 1971, с. 46—47.

3
В. Н. Ляхов. Оформление советской книги. М., 1966, с. 31.

тодоксальность конструктивистской концепции — создавать композицию обложки только из абсолютно необходимых («функциональных») элементов, то есть из букв. Но, следуя этому требованию, Родченко, видимо, еще был не очень уверен в выразительных возможностях чисто шрифтовой обложки. В обложках «Кино-фота» он использует разномасштабные надписи, использует цвет, располагает строчки горизонтально и вертикально, стремится заполнить всю площадь обложки. Эти приемы использует он и в эскизах обложки книги «Конструктивизм», но здесь, вводя два цвета, он накладывает разноцветные надписи одну на другую. Возникает совершенно новый выразительный эффект. «Нижняя» надпись («Конструктивизм») распластывается равномерно по всей площади обложки и на нее как на некий орнаментальный фон накладывается вторая надпись («Алексей Ган»).

Этот же прием двухцветной двухслойной шрифтовой композиции А. Родченко использовал и в обложке книги Н. Асеева «Избрань» (1923), где наложенные одна на другую надписи расположены взаимно-перпендикулярно.

Одна из самых характерных, можно сказать, классических конструктивистских обложек А. Родченко создана им для книги «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается» (1923). Здесь наряду со шрифтом использована двухцветная окраска фона, что явно обогатило палитру средств выразительности конструктивистской книги.

В 1923 году Родченко создает большое количество обложек, композиция которых решена только шрифтом, заполняющим всю плоскость. Прием заполнения шрифтом всей площади обложки стал одной из характерных отличительных черт конструктивистской книги. Размеры букв в выносимых на обложку словах соотносились со смысловым значением этих слов, причем нередко буквы делались размером во всю обложку, что было новым приемом в искусстве книги. Вводится и новый прием конструктивного связывания слов в композиции обложки — одна общая буква на два-три слова. Отличительными чертами конструктивистской обложки были также контрастное использование двух-трех тонов цвета и строгая удобочитаемая форма шрифта, стилистически резко противопоставленная витиеватости надписей в традициях «Мира искусства».

В те годы этот стилистический контраст воспринимался очень остро, вызывая критику новых приемов. Конструктивистов обвиняли, например, в том, что они вводят в искусство книги «афишные» приемы.

Действительно, это так и было. Особенно это было характерно для А. Родченко, который работал в 1923—1925 годах одновременно в нескольких жанрах агитационно-полиграфического искусства: оформлял книги и журналы, создавал плакаты, афиши и рекламы, разрабатывал фирменные марки и печати (для различных учреждений), рисовал титры к фильмам, оформлял коробки и обертки для пищевых товаров и т. д. В целом вся эта разнообразная по назначению «полиграфическая» продукция

в художественном отношении составляет единое целое и в совокупности дает представление о том «стиле Родченко», который в те годы оказал сильное влияние на агитационно-полиграфическое искусство и внес, пожалуй, решающий вклад в стилистику конструктивизма в этой области художественного творчества.

В творчестве Родченко взаимосвязь и взаимопроникновение приемов рекламно-афишного и книжного искусства проявились в 1923—1925 годах больше, чем в работах других художников-конструктивистов. Именно в эти годы, активно работая как художник книги, он много времени и сил отдает созданию рекламных плакатов.

Важно отметить, что в искусстве книги и в рекламе Родченко в эти годы тесно сотрудничает с Маяковским. Он делает обложки для редактировавшегося В. Маяковским журнала «ЛЕФ» (1923—1925), а позднее и для журнала «Новый ЛЕФ» (1927—1928), он оформляет тринадцать книг В. Маяковского и первое Полное собрание его произведений. Маяковский очень высоко оценивал результаты работы Родченко как художника книги, отметив в 1927 году, что именно «Родченко создал стиль новых книжных обложек» [1]. Своим авторитетом Маяковский бесспорно способствовал признанию и распространению «стиля Родченко», выделявшемуся даже на фоне интенсивных новаторских поисков тех лет конструктивной определенностью и художественной новизной. Книжные обложки Родченко (наборные, графические, фотомонтажные) отличались целесообразной простотой, смелой остротой, крепко скомпонованной композицией, четкими шрифтами и чистыми плоскостями цвета.

1 *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959, с. 332.

«Конструктивно-производственный принцип построения, — пишет Н. Харджиев, — Родченко противопоставлял эстетической внешности «любительских» изданий, имитирующих старинные образцы типографского искусства. В монтаже книги Родченко широко использовал не только арсенал наборной кассы, но и возможности «бытовой» идеографики — сигнальные шрифты, а также другие графические элементы афиш и реклам» [2].

2 *Н. Харджиев.* А. М. Родченко.— В сб.: «Искусство книги», вып. 2. М., 1961, с. 190.

Реклама (рекламный плакат) была орудием экономической борьбы государственной торговли с частником, она должна была привлечь покупателя в государственные магазины, убедить массового потребителя в качестве товаров, выпускаемых советскими предприятиями. Это была важнейшая не только экономическая, но и политическая задача, особенно в условиях острой борьбы в годы нэпа, когда решался вопрос «кто — кого».

Содержание и форма торговых рекламных плакатов существенно изменились по сравнению с дореволюционной рекламой. Художники искали новых средств воздействия на массового покупателя, прежде всего на рабочего и крестьянина.

Бесспорно, лучшие образцы советского торгового рекламного плаката 20-х годов создал А. Родченко на тексты В. Маяковского. Своеобразная творческая фирма «реклам-конструкторы Маяковский — Родченко» работала несколько лет, создав около 50 плакатов, почти сто вы-

весок, оберток, световых реклам, рекламных столбов, иллюстраций в газетах и журналах. «Вся Москва, — вспоминал позднее А. Родченко, — украсилась нашей продукцией». Заказчиками были — Моссельпром, Госиздат, Резинотрест, ГУМ, Чаеуправление и т. д.

В. Н. Ляхов во вводной статье к альбому «Советский рекламный плакат 1917—1932», высоко оценив результаты совместной работы Маяковского и Родченко и подчеркнув, что в тот период «торговая реклама в лучших своих образцах была представлена творчеством художников-производственников» А. Родченко, В. Степановой, А. Левиным и другими, писал, что найденный этими мастерами художественный язык торговой рекламы «был рассчитан на разговор со зрителем, на сочетание с крупными архитектурными комплексами и отдельными постройками. Язык этот был органически близок к новому типографскому искусству, был в стилевом единстве с праздничными украшениями площадей, с фасоном одежды, с конструктивно-функциональным решением новой мебели, посуды, тканей» [1].

1 *В. Н. Ляхов.* Советский рекламный плакат 1917—1932. М., 1962, с. 9.

Наряду с торговыми рекламными плакатами А. Родченко создает зрелищные плакаты, например, киноплакаты к фильмам Дзиги Вертова («Киноглаз», 1924) и С. Эйзенштейна («Броненосец «Потемкин», 1925).

Вся область агитационно-рекламно-полиграфического творчества художников-производственников воспринимается как значительное художественное явление нового искусства с развитой системой средств и приемов выразительности, в которой можно выделить яркие творческие индивидуальности со своей творческой манерой построения композиции и трактовки образа. Например, если для зрелищных плакатов братьев Стенбергов были характерны эксцентричность и игровое начало, то для рекламы и плакатов Родченко и Лисицкого было более характерно подчеркивание выразительной формы. Эти особенности индивидуального почерка художников в неменьшей степени проявлялись и в оформлении книги, учитывая характерную для тех лет близость плаката новым поискам в искусстве книги. Часто обложка напоминала плакат или рекламное объявление.

Деятельность Родченко в области агитационного и полиграфического искусства по своему содержанию была тесно связана с наглядной политической пропагандой, доходчивости и образности форм которой в те годы уделялось особое внимание (остросатирические и политические фотомонтажи А. Родченко, пропаганда новой книги, агитация за советскую торговлю, профсоюзные и политические плакаты).

Многие выполненные А. Родченко обложки книг и журналов. действительно представляют собой уменьшенные до книжного формата (но зато тиражированные в тысячах экземплярах) политические плакаты: обложки книг «К живому Ильичу» (1924), А. Вильямс «Народные массы в русской революции» (1925) и др., ряд обложек журналов «Новый ЛЕФ» (№ 3, № 6, № 8—9 — 1927 и др.), «За рубежом» (№ 2 — 1930) и др.

А. Родченко был одним из тех, кто активно участвовал в 20-е годы в поисках приемов оформления политических изданий. «История советской политической книги, — писал В. Ляхов, — знает немало замечательных работ значительной гражданской ценности, большой остроты и действенности. Вспомним политические издания в оформлении Эль Лисицкого, А. Родченко, С. Телингатера и др. Как правило, в них всегда четко выступает конструктивное начало, та идейная канва, на которую ложится весь текстовой и иллюстративный материал» [1].

Особое место среди оформленных Родченко политических изданий занимают двадцать пять листов «Истории ВКП(б) в плакатах», изданных Коммунистической академией совместно с Музеем Революции в 1926 году. Композиция каждого листа включает документальные фотографии и сопроводительный текст. Маяковский высоко оценил эту работу Родченко, которая в то время могла рассматриваться как «единственная история в изобразительных и фотографических образах Коммунистической партии» [2].

В области полиграфического искусства в 20-е годы А. Родченко работал чуть ли не во всех жанрах вплоть до самых «мелких» — он оформлял каталоги выставок, рисовал различного рода книжные и журнальные заставки, создавал фирменные марки издательств, делал фигурные книжные закладки, графически оформлял кинокадры с титрами и т. д.

Широкий диапазон жанра сочетался и с широтой творческого метода. Например, в жанре малых форм Родченко выполнял и строгие фирменные марки и остроумные, яркие по цвету и почти мультипликационные по форме книжные закладки (в виде забавных фигурок).

Разработку фирменных марок А. Родченко не рассматривал только как малый жанр книжной графики, а видел в этой своей работе некое связующее звено между агитационно-полиграфическим и производственным искусством. С особым интересом он делает многочисленные эскизы таких фирменных марок (например, Добролета), в которые можно было включить элементы новой техники. В таких полиграфических работах А. Родченко как бы отрабатывал некоторые черты стилистики своей будущей работы в области бытовой вещи и оборудования. Работа над фирменными марками (издательства — ЗИФ, «Круг», ЛЕФ, «Федерация», «Транспечать»; учреждения — Институт силикатов, Промбанк и др.) заключала в себе элементы дизайнерского подхода к разработке композиции. Не случайно Родченко ввел на Метфаке [3] Вхутемаса задания на разработку фабричных фирменных марок.

Агитационно-массовое и производственное искусство и архитектуру 20-х годов можно в известном смысле рассматривать как общую сферу формирования новой художественной культуры, где тогда не было четких границ ни в процессах формообразования, ни в области творчества художников. Художественные идеи и сами мастера легко переходили из одного вида искусства в другое. Причем часто то, что по тем или иным причи-

1 *В. Ляхов.* Творческие проблемы в оформлении политической книги. — В сб.: «Искусство книги», вып. 4. М., 1967, с. 16.

2 *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. Т. 12, М., 1959, с. 333.

3 Металлообрабатывающий факультет Вхутемаса. А. Родченко был деканом факультета.

нам не могло найти быстрого использования в одном виде искусства, развивалось в другом. Творческие поиски во всей этой сфере художественной культуры дополняли друг друга, ускоряя общий процесс формообразования.

А. Родченко активно работал практически во всех областях этой сферы художественной культуры (реклама, праздничное оформление, плакат, книжная графика, ткани, одежда, посуда, бытовое оборудование, малые архитектурные формы, архитектура и т. д.), однако постепенно он все больше внимания стал обращать на ту область творчества, которая тогда была менее всего разработанной и хуже других обеспеченной кадрами. Эта область формировавшегося дизайна была тогда, пожалуй, наименее благодарной для художника. Здесь практически не было надежды на быстрое внедрение результатов своего творчества в массовую практику, так как для этого требовалась коренная перестройка всей системы производства предметов потребления и изделий оборудования. Из художников и архитекторов мало кто рисковал тогда прочно связать свою судьбу с этой мало перспективной в тех конкретных условиях областью художественного творчества. И они по-своему были правы. Ведь именно эта область общей сферы художественной культуры чуть ли не единственная в первые 15 лет развития советского искусства так и не вышла из стадии экспериментальных разработок, так и не успела внедриться в широкую практику.

Однако важно учитывать, что этапу широкого внедрения в практику должна предшествовать стадия экспериментально-лабораторной разработки и подготовки кадров. А. Родченко и проделал в 20-е годы огромную работу на этом предварительном этапе подготовки массового внедрения в практику достижений советского дизайна.

Были разработаны принципиальные теоретические основы, творческая концепция, профессиональные приемы конструирования, созданы экспериментальные образцы и проекты различного типа оборудования, подготовлены первые кадры дизайнеров.

Сделано в 20-е годы в области становления советского дизайна было много. Причем в значительной степени достижения отечественного дизайна тех лет были связаны с именем А. Родченко. Без всяких преувеличений можно сказать, что А. Родченко был в 20-е годы самой крупной фигурой советского дизайна.

Трудность работы в избранной А. Родченко области производственного искусства заключалась в отсутствии в те годы конкретных заказов на новое оборудование, в том, что в ходе экспериментально-лабораторных разработок нужно было искать обходные пути реализации своих проектов в образцах или моделях и одновременно пропагандировать новые вещи, новое оборудование, новую предметную среду. Родченко находит пути реализации своих замыслов и формы пропаганды нового быта, формы, наиболее действенные в тех условиях. Он создает образцовые проекты оборудования, публикуя их в печати; максимально использует курсовые и дипломные

задания своих учеников для разработки конкретных новых вещей, новых элементов и систем оборудования; разрабатывает новое оборудование для выставок, где в натуральную величину демонстрировались образцы внутреннего оформления помещений, использует в качестве экспериментальной площадки для проверки и пропаганды нового оборудования оформление театральных постановок и кинофильмов.

Свои поиски в области разработки рационального оборудования А. Родченко всегда рассматривал с позиций художественного творчества. Он подчеркивал, что работающий в области производственного искусства художник отличается от инженера «в смысле наблюдения и уменья видеть».

На дизайнерских разработках А. Родченко и его учеников видно, как постепенно в процессе освоения конструктивных и технологических требований, выявления особенностей материала и т. д. все больше внимания уделялось художественным вопросам формообразования, которые рассматривались в тесной связи с социально-эстетической ролью вещи в новом обществе.

Вплотную столкнулся А. Родченко с практическими проблемами дизайна в начале 1922 года, когда он переходит во Вхутемасе с живописного факультета на металлообрабатывающий.

В 1922—1924 годах шел интенсивный процесс выработки программы подготовки первых советских дизайнеров. А. Родченко еще и еще раз уточняет цели и задачи, продумывает систему преподавания, направление специализации и т. д. Он пишет учебные планы, программы, докладные записки, постепенно отрабатывая формулировки общих целей и приемов преподавания.

Бывшие ученики Метфака рассказывают, с какими трудностями приходилось сталкиваться в первые годы, когда формировалась новая методика обучения. Роль А. Родченко в перестройке всей направленности факультета была решающей.

В процессе формирования советской школы дизайнеров очень многие вопросы приходилось решать заново. Сейчас всем ясно, каков круг деятельности дизайнера, и никого не удивляет, что он занимается и формой автомобиля, и бытовым утюгом. Но в те годы уже само выявление и определение сферы деятельности дизайнера (художника-производственника) было новым делом. Поэтому принципиальный интерес представляют программы и задания А. Родченко, разработанные им для Метфака. В них нашло отражение его понимание роли и места дизайнера в создании предметного окружения человека. Уже само перечисление взятых из разных областей жизни элементов оборудования и изделий, над проектами и образцами которых работали ученики А. Родченко, свидетельствует о том, что он еще на самых ранних стадиях формирования дизайна в целом верно определил сферу деятельности представителей этого нового вида искусства.

Так, например, в «Программе по курсу проекти-

рования металловещей», разработанной А. Родченко, предусматривалось выполнение студентами вещей как только из металла, так и в соединении с другими материалами. При этом вещи подразделялись на выполняющие одну функцию и выполняющие две и более функций. По методу выполнения задания подразделялись на четыре типа: 1. Изготовление вещи в натуральную величину (ложка, дверная ручка, кастрюля, утюг, ножницы, вилка, вешалка, зажигалка, складной чайник, замок, часы, чернильный прибор, фонарь для фотолаборатории и т. д.). 2. Изготовление вещи в модели (складной садовый стул, газетный киоск, витрина, ширма, складная кровать, настольная лампа, книжная полка, автоматический почтовый ящик, кресло-кровать, кровать — рабочий стол, часы для учреждения, металлическая посуда, складной туалетный прибор и т. д.). 3. Разработка проекта в чертеже (кожух автомобиля, книжная витрина, уличные фонари с рекламами, внутренняя отделка трамвайного вагона, складная рабочая мебель, центральное отопление, оборудование книжного магазина, витрины универсальных магазинов, световая и движущаяся уличные рекламы, оборудование библиотек, радиоприемники на площадях, почтамт, банк, бани, столовая, рабочий клуб и т. д.). 4. Художественная обработка поверхности предметов со всякого рода обозначениями (доски с надписями — эмаль и гравировка, значки для профсоюзов, знаки, гербы и т. д.) [1].

Уже первый год работы Метфака по новой методике резко изменил всю направленность его работы. Об этом наглядно свидетельствовала первая отчетная выставка работ студентов Метфака, состоявшаяся в 1923 году. Она показала общее направление поисков А. Родченко и его учеников в области разработки нового рационального оборудования. Основное внимание уделялось приданию окружающей человека предметной среде новых качеств.

Внедряя новые методы преподавания на Метфаке Вхутемаса, А. Родченко одновременно и сам формируется как дизайнер, вносит значительный вклад в разработку как общих принципов художественного конструирования, так и отдельных элементов оборудования.

А. Родченко рассматривал задачи дизайна (производственного искусства) всеобъемлюще — как проектирование всей окружающей человека предметной среды. В его личных дизайнерских разработках и в курсовых проектах его учеников во Вхутемасе просматривается концепция, согласно которой все предметное окружение человека представляет собой взаимосвязанную систему оборудования. Поэтому дизайнер (как бы представляющий интересы человека в современном индустриальном мире) должен объединять своим творчеством различные области быта, общественной жизни, транспорта, промышленности и др., создавая для человека новую среду. Отсюда такая широта диапазона дизайнерских разработок как самого А. Родченко, так и его учеников: оборудование для быта, для культурно-просветительных учреждений,

1 Художественно-конструкторское образование. Сб. 4. М., 1973, с. 207—210.

для улицы, для выставок, для различных видов транспорта и т. д.

Это проявилось уже на выставке в Париже в 1925 году, на которой широко демонстрировались проекты учеников А. Родченко и для которой сам он разработал комплексное оборудование Рабочего клуба. Эта работа А. Родченко вызвала в свое время большой интерес специалистов во многих странах и до сих пор публикуется в работах советских и зарубежных авторов как хрестоматийный пример комплексного решения оборудования в период формирования дизайна.

Участию нашей страны на Международной выставке художественной промышленности и декоративных искусств в Париже придавалось и большое политическое значение, особенно в пропаганде нового социалистического образа жизни.

Кроме национальных павильонов и помещений в Гран-Пале для экспонирования различных экспонатов на Парижской выставке было выделено специальное здание на Эспланаде Инвалидов, в котором демонстрировались образцы оборудования интерьеров.

Вот как описывал этот раздел Парижской выставки корреспондент журнала «Рабочий клуб»:

«Каждая страна получила в этом здании одну-две комнаты, где и не замедлила демонстрировать последние достижения буржуазной роскоши. Демонстрация с буржуазной точки зрения удалась. Тут выставлены и всевозможные туалетные столики с помещением для бесчисленных флакончиков, и оттоманки для разжиревших бездельников и бездельниц, и замысловатая хрупкая мебель, на которой можно сидеть только бочком; всевозможные шторы и занавески, пианино и граммофоны, кровати и ночные горшки, и проч. и проч. ...Словом, каждая страна постаралась блеснуть здесь предметами роскоши, предназначенными удовлетворять вкус небольшого числа людей...

Что же сделали со своими двумя комнатами представители СССР?

Представители СССР оказались верны себе: к общему ужасу, они менее всего обратили внимание на предметы мещанского комфорта, помогающие коротать излишне длинные досуги, а демонстрировали достижения большого общественного охвата. К общему ужасу, они демонстрировали... избу-читальню и примерный Рабочий клуб — оба с соответствующим оборудованием.

...По отзывам специалистов, а также и французской прессы, вынужденной отдать должное нашим достижениям, оборудование этого примерного Рабочего клуба — очень экономно, легко, показательно и подвижно, а главное, построено с расчетом на минимум затрат. Вся обстановка в целом — образец удобства и целесообразности и состоит из очень небольшого количества предметов, сделанных и подогнанных по замыслу автора этого оборудования конструктивиста А. Родченко так, чтобы по необходимости удовлетворять то одной, то другой потребности...

Помещение Рабочего клуба посещалось массой народа; многие смотрели на его оборудование, как на диковинку, иные фыркали, архитекторы и художники рассматривали каждую деталь; но совершенно по-другому смотрели на это рабочие Франции, посещавшие клуб большими группами.

Ведь этот клуб — и наш клуб, — так формулировал общую мысль один из рабочих и любовно гладил рукой установку для стенной газеты» [1].

1
П. Незнамов. На парижской выставке. — «Рабочий клуб», 1925, № 8—9, с. 81—82.

После окончания выставки в Париже оборудование Рабочего клуба было подарено Французской Коммунистической партии и использовалось как показательный советский Рабочий клуб.

В Париже А. Родченко демонстрировал различные элементы оборудования клуба — оборудование читального зала (стол, стулья, витрина для выставки книг и журналов, подвижные стенные витрины для плакатов, карт и газет); складная, легко развертываемая установка для собраний, митингов и выступлений «живой газеты» (включает — трибуну для оратора, место для председателя или редактора газеты, раздвижную стенку — экран для демонстрирования иллюстративного материала, движущийся экран-ленту для лозунгов и диапозитивов); уголок Ленина (стенная подвижная витрина для хранения и демонстрации материалов с местом для заголовков и тезисов, подвижная витрина для плакатов и лозунгов, подвижная фотовитрина); установка для стенной газеты с движущимися полосами для автоматической верстки; шахматный столик с емкостями, составляющий единое изделие вместе с двумя сиденьями; фонари, форма которых позволяла направлять потоки света вниз и вверх; клубные объявления; оформление для диапозитивов в виде витража.

Привлекала внимание лаконичность форм и простота конструкций изделий. Все они были окрашены в четыре цвета: серый, красный, черный и белый.

Вот как сам А. Родченко излагал свою творческую концепцию, которой он руководствовался при создании Рабочего клуба для Парижской выставки:

«Основные требования, которые я ставил в работе над каждой вещью для рабочего клуба:

1. Экономия в использовании квадратуры пола клубной комнаты и экономия пространства, занимаемого вещью при наибольшей нагрузке использования вещи.

2. Простота пользования вещи и стандартность вещи при необходимости расширить или увеличить количественно отдельные ее части (при расширении работы или накоплении материала).

Исходя из этих требований почти все вещи построены на движущемся принципе, он дает возможность развернуть предмет в его работе на большую площадь и компактно сложить его по окончании работы. Этот принцип я считаю одним из типичных свойств, присущих современной вещи. В этом плане я уже пять лет веду работу на Металлообрабатывающем факультете Вхутемаса, и последние два года показали, что динамически органи-

зованный предмет получает все большее и большее распространение, доказывая свою жизненность и своевременность»[1].

1
А. Родченко. Рабочий клуб. Рукопись. Архив В. А. Родченко.

Действительно, А. Родченко активно внедрял на Метфаке приемы трансформации, постепенно все более усложняя задания. Это стало возможным, так как к середине 20-х годов ученики первой группы А. Родченко уже приобрели профессиональные навыки. Студенты освоили различные приемы трансформации, познакомились со свойствами материала, изучили конструкции.

Один из наиболее сложных курсовых проектов с широким использованием трансформируемых элементов был разработан под руководством А. Родченко студентом Метфака И. Морозовым в 1926 году. Это стол многофункционального назначения: его можно использовать как письменный, обеденный и чертежный.

Дизайнерские работы самого А. Родченко и его учеников вызывали большой интерес архитекторов-конструктивистов (публиковались в их печатном органе журнале «Современная архитектура») и привлекали пристальное внимание теоретиков производственного искусства.

Проблема нового оборудования (в том числе и мебели) становилась все более актуальной по мере развертывания массового строительства жилых и общественных зданий. Во второй половине 20-х годов началось широкое строительство новых зданий рабочих клубов, которые до этого в своем подавляющем большинстве размещались в приспособленных зданиях и оборудовались случайными вещами. Для новых зданий клубов требовалось новое оборудование.

В изомастерской московского Пролеткульта (в ведении которого тогда находились рабочие клубы) под руководством А. Родченко в 1927—1928 годах были разработаны образцы новой клубной мебели, в которой были широко использованы приемы трансформации: складной стол-кресло (превращается в парту или в стол); шкаф с системой тщательно разработанных различных по назначению емкостей (в том числе и выдвигаемые сбоку плоские вертикальные ящики для бумаги) и образующей стол подъемной плоскостью; буфет, занимающий в свернутом виде 1 кв. м, а в развернутом виде образующий витрину для товаров, три стойки, прилавок, шкаф для посуды и продуктов; стол для читальни — четырехтумбовый квадратный в плане — в развернутом виде увеличивает свою полезную площадь в три раза; доска объявлений — сложный трансформируемый агрегат, включающий отдел для наборных объявлений (движущиеся по вертикали зажимные линейки, ящики для шрифта), откидной столик для работы, плоскости для объявлений, выдвижные щиты для афиш.

Большое значение придавалось в 20-е годы пропаганде новой вещи, новых принципов организации оборудования интерьеров жилых и общественных зданий. С этой целью использовалась периодическая печать, где публиковались образцовые проекты, выставки, кино и даже театр. Задача внедрения новой вещи связывалась

с более широкой и актуальной тогда задачей формирования нового быта.

Пожалуй, из всех театральных художников 20-х годов именно А. Родченко наиболее целенаправленно использовал художественное оформление спектакля (и кинофильма) для пропаганды и внедрения в быт новых вещей, для демонстрации возможностей принципиально нового рационального оборудования и приемов его трансформации, для пропаганды новых социально-этических норм и формально-эстетических приемов организации предметной среды в интерьере жилого, административного и культурно-просветительского здания.

В 1927 году А. Родченко, участвуя в художественном оформлении фильма «Журналистка» (режиссер Л. Кулешов), широко использует свои принципы и приемы конструирования нового оборудования, которые он рассматривает и как составную часть развернувшегося в те годы движения за научную организацию труда (НОТ). В фильме в действии показаны интерьеры редакции, оснащенные рациональным оборудованием — рабочие места, шкафы, стулья, лампы и т. д. Показаны жилые интерьеры (например, комната репортера-нотовца), в которых все элементы оборудования представляют собой тщательно разработанные многофункциональные трансформируемые агрегаты. Откидная постель убирается в шкаф. Особое внимание уделено рабочему месту: это некий комбайн с откидными, раздвижными, выдвижными деталями; все тщательно продумано, все под рукой, все направлено на создание максимального удобства для работы.

В 1927—1928 годах А. Родченко участвует в художественном оформлении фильмов «Кукла с миллионами» (режиссер С. Комаров), где создает оригинальное решение раздевалок (зигзагообразная перегородка с сантехническим оборудованием), и «Альбидум» (режиссер Л. Оболенский), для которого он проектирует рационализированную конторскую мебель (стол, стул).

В 1929 году А. Родченко получает широкую возможность еще раз в действии продемонстрировать комплексную систему нового оборудования, оформляя пьесу А. Глебова «Инга», поставленную в Театре Революции. По ходу пьесы необходимо было противопоставить старый мещанский быт и новые условия работы, жизни и культурного отдыха рабочей молодежи. А. Родченко воспользовался сюжетом спектакля, чтобы показать новую образцовую предметную среду. Он с увлечением проектирует различные элементы оборудования, обращая особое внимание на их рациональность, широко используя при этом принципы трансформации, свертывания, сборности, компактного складирования и т. д. Спектакль стал для А. Родченко лишь поводом к разработке комплексной системы оборудования. В художественном оформлении спектакля он последовательно провел идею трансформации.

А. Родченко создает для спектакля единую трансформирующуюся установку, которая, видоизменяясь, превращается в декорации жилой комнаты, клуба, служебного кабинета и т. д.

Трансформируемой сделана и вся мебель, создававшая предметную среду на сцене. Все тщательно продумано. Это были не бутафорские изделия, а как бы экспериментальные образцы новой мебели, которые демонстрировались в условиях их предполагаемого функционирования. На глазах у зрителей мебель трансформировалась в соответствии с теми или иными функциональными потребностями.

А. Родченко разработал для этого спектакля складывающиеся и компактно складируемые стол, стулья и кресла. Диван превращался в своеобразную парту (спинка дивана откидывалась вперед на шарнирах и становилась плоскостью стола). Кресло, разворачиваясь, превращалось в спальное место. Оригинально устройство разработанного А. Родченко конторского стола; в нерабочем состоянии — это компактный параллелепипед, из которого по мере надобности выдвигаются, откидываются и раскладываются: рабочее кресло, стул, дополнительные рабочие плоскости, полка и т. д. Специально для этого спектакля А. Родченко создал два новых типа ламп.

«Примечательно оформление спектакля, сделанное Родченко, — писал В. Ашмарин. — Чрезвычайно интересна мебель — рациональная и остроумно разрешенная, которой обставлены — клуб, жилище в новом доме, ячейка и кабинет директора» [1].

В статье, опубликованной в «Правде», говорилось: «Художник-конструктор А. М. Родченко предпринял ценный опыт... Отдельные предметы сработаны остроумно и действительно могли быть применены в быту. Попытка создания новых форм сделана и в области костюма» [2].

С развернутой рецензией на спектакль выступил ректор Вхутеина П. Новицкий, который и в возглавлявшемся им вузе, и в печати последовательно поддерживал идеи производственного искусства.

«Профессиональная театральная критика, — писал он, — пренебрегала этим спектаклем. Со снисходительным безразличием рецензенты признали его малоудачным. Между тем ни один другой спектакль сезона не вызывал такого яркого и сильного отзвука в зрительном зале, как этот». П. Новицкий видел главные достоинства спектакля в острой постановке проблемы «формирования нового человека в женской пролетарской среде» и в том, что содержание пьесы дало «повод постановщику и художнику поставить с достаточной силой вопрос о внутреннем оформлении помещений, о бытовой вещи, о художественном оформлении быта. Художник А. Родченко великолепно воспользовался сценической площадкой для того, чтобы пропагандировать средствами театра рациональность, удобство и бытовую целесообразность новых вещей и новых костюмов. Он показал складную деревянную мебель, выполняющую ряд функций, простую по формам, не мешающую работе людей, занимающую минимальную часть пространства. В борьбе людей за новую психологию и новый быт принимают участие вещи. Есть вещи, порабощающие психологию, мешающие работе, развращающие вкус и сознание. И есть вещи, освобождаю-

1
В. Ашмарин. Инга — Театр Революции. — «Новый зритель», 1929, № 14, 31 марта, с. 9.

2
«Правда», 1929, 28 марта.

щие энергию, обслуживающие человеческие потребности, сберегающие время. А. Родченко расширил социальный смысл глебовской тематики энергичной постановкой проблемы культурной вещи»[1].

1
П. Новицкий. О новой женщине. — «Даешь», 1929, № 3.

Н. Лухманов, активно выступавший в 20-е годы по вопросам новой архитектуры и производственного искусства, дал в одной из своих статей высокую оценку работы А. Родченко в оформлении пьесы «Инга», показав место и роль этой родченковской мебели в условиях развития проектирования и производства бытового оборудования в те годы. Н. Лухманов писал о том, что за новую бытовую эстетику нужно бороться, необходимо вести агитацию за новые вещи. «В театральном искусстве, — пишет Н. Лухманов, — это борьба открыта недавно двумя премьерами»; это пьесы, оформленные А. Родченко, — «Клоп» В. Маяковского и «Инга». Особенно он отмечает практическую ценность для «реконструкции сегодняшних стандартов мебельного производства» оформление второго спектакля. «В каждом акте пьесы есть что-нибудь интересное для наших бытовых будней: конторский или просто письменный стол, кровать, стул. Все эти вещи — новые и занимательные по своей конструкции. Показ со сцены этих вещей имеет огромное воспитательное значение. Подобным вещам в ближайшем будущем придется вести экономический бой на нашем рынке за свое существование. Рациональность, воспитавшая эти вещи, гигиена жилища, агитирующая за них, обеспечат успех этим вещам»[2].

2
Н. Лухманов. Без слов. — «Жизнь искусства», 1929, № 22, с. 4.

Пьеса В. Маяковского «Клоп» была поставлена В. Мейерхольдом в том же 1929 году. Маяковский, когда Мейерхольд попросил его назвать художника для оформления спектакля, предложил для первой части, действие в которой происходило в 1929 году, пригласить Кукрыниксов, а для второй (события через 50 лет — в будущем) — Родченко.

Перед А. Родченко стояла трудная задача. Маяковский во второй части пьесы, показывая будущее, противопоставлял его мещанству, разоблачаемому в первой части. Он хотел изобразить культурную и гигиеническую жизнь светлого будущего, но одновременно он показывал свое ироническое отношение к представлениям обывателя об этом будущем, показывал и живучесть остатков мещанства в будущем. Все это надо было отразить и в оформлении второй части спектакля.

Родченко, который в это время активно пропагандировал и внедрял в быт новые вещи, в том числе и разработанные им самим, понимал, что по отношению к будущему нельзя детально конкретизировать предметную среду. Поэтому, как отметил один из рецензентов спектакля, в «будущем» в оформлении Родченко, в отличие от бытовой приземленности первой части спектакля, «показан не новый быт, а некая жизнь в небытовом плане»[3]. Автор рецензии упрекает за это Родченко, однако подчеркнуть «небытовое» решение оформления и входило в задачу художника.

3
И. Березарк. Вещь на сцене. — «Новый зритель», 1929, № 32—33, с. 10.

Вот как сам А. Родченко ответил на вопросы кор-

респондента журнала «Современный театр», рассказывая о своем замысле оформления второй части готовившейся к постановке пьесы «Клоп»:

«Было бы безнадежным делом пытаться всерьез представить на сцене целостную картину будущего. В моем оформлении я показываю простоту, крупные формы, утилитарность вещей. Костюмы — розовые и голубые — покажут обывательские представления о будущем. Ирония, сквозящая у Маяковского в описаниях будущего, нужна для величайшей трудности на таком коротком отрезке времени показать преодоление болезненных элементов нашего мещанского быта. В реалистической области показаны легкость, поэтичность конструкций (во второй части почти не будет сплошных стен), фактура, имитирующая стекло, трансформация основных установок и вещей. Костюмы — плакатные».

Спектакль широко обсуждался в специальной и широкой прессе.

И. Туркельтауб писал в журнале «Жизнь искусства»: «С помощью художника Родченко, великолепно вещественно оформившего два последних акта, режиссер механизирует внешний уклад жизни будущего общества...

Момент размораживания Присыпкина в Институте воскрешения людей во всех отношениях показывается с большим сценическим блеском. Здесь все — от внешнего оборудования лаборатории с операционным столом до самой процедуры воскрешения — организовано мастерски» [1].

Оборудование для спектакля «Клоп» было разработано А. Родченко без стремления создать вещи, адресованные современному потребителю. В этом принципиальное отличие предметной среды этого спектакля от оформления «Инги». Если в «Инге» Родченко показывал образцовое оборудование и агитировал зрителя принять это оборудование, то в «Клопе» он, не претендуя на конкретную точность прогноза, показывал как бы общее направление тенденции развития предметной среды. Легкость, трансформируемость, прозрачность, оснащенность техническими устройствами, гигиеничность — все это, по мнению Родченко, будет присуще предметной среде будущего. И в то же время он проектирует вещи 1979 года (именно в этом году происходили события второй части пьесы Маяковского) с чувством юмора, обращенным к своим современникам. Спальня Присыпкина, станок для размораживания — все это сделано с большой изобретательской выдумкой, с трюковыми эффектами, с нарочитым стилистическим контрастом «будущей» предметной среды с элементами быта 1929 года.

Сатирический тон (заданный самой пьесой Маяковского) в оформление спектакля Родченко вносит приемом противопоставления условно решенных основных декораций и подчеркнуто реальных вещей, взятых из современного быта.

Такой прием контрастного сопоставления заставил художника «обратить внимание на мелочи и подчеркнуть последними сатирическую гиперболичность пьесы (современные урны МКХ перед клеткой и озонаторы наших убор-

1 *И. Туркельтауб.* «Клоп» в театре им. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1929, № 12, с. 7.

ных, перенесенные в 1979 г.). Даже в оформлении «института воскрешения», благодаря все тому же сатирическому уклону пьесы, пришлось художнику идти двумя путями — чисто индустриальным (стеклянные стены института, на которые герою пьесы никак не удается наклеить сегодняшние аксессуары мещанского уюта) и ярко кустарным (кровать героя пьесы, являющая собой в конструктивном отношении точную копию деревянных кроватей современной деревни)»[1].

[1] *Н. Лухманов.* Без слов. — «Жизнь искусства», 1929, № 22, с. 4.

Высоко оценил работу Родченко для спектакля Мейерхольда П. Новицкий. Ему не понравилось художественное оформление первой части пьесы «Клоп». «Зато вторая часть, — пишет П. Новицкий, — проработана хорошо. Новое общество, не знающее подхалимства, алкоголизма, слащавой чувствительности и волевой расслабленности, показано как научно-организованное, проникнутое чувством солидарности и братства, основанное на высокой технической культуре. Звериный облик Присыпкина очень четко противопоставлен новым людям. Внешний облик этих людей показан с большой художественной убедительностью. Конструкция Родченко уводит нас в мир простых и ясных форм, созданных индустриальной и научно-лабораторной техникой. Душевное и физическое здоровье новых людей подчеркнуто их прекрасной физической тренировкой...»[2].

[2] *П. Новицкий.* Меткий удар. — «Даешь», 1929, № 1.

Показанный, как отмечает П. Новицкий, «с большой художественной убедительностью» внешний облик людей будущего в пьесе «Клоп» был во многом обязан разработанным А. Родченко костюмам для этого спектакля.

Костюм в творчестве А. Родченко является неотъемлемой частью его работы как художника-конструктора, хотя в основном он обращался к костюму при оформлении театральных постановок.

В 1914 году Родченко делает эскизы костюмов к пьесе Оскара Уайльда «Герцогиня Падуанская» в духе кубистических экспериментальных композиций. В 1919—1921 годах он создает серию эскизов костюмов для персонажей задуманной А. Ганом пьесы «Мы». Если в эскизах к «Герцогине Падуанской» преобладала кубистическая театральная «костюмная» стилизация в духе исторической эпохи пьесы, то в эскизах для пьесы «Мы», действие которой происходило в наше время, Родченко главное внимание обращает на социальную характеристику персонажей — чиновник, рабочий, мужик и т. д. Начав с откровенно декоративных кубистических композиций, в последующих эскизах для пьесы «Мы» А. Родченко все больше внимания уделяет форме самого костюма.

Когда в конце 20-х годов А. Родченко вновь как театральный художник обращается к костюму, он решает задачу уже иначе, чем в первых своих опытах. Это уже работа художника-конструктора, убежденного конструктивиста.

Конструктивисты внесли в 20-х годах значительный вклад в разработку нового костюма. Социально заострив проблему нового костюма, они противопоставили сословному делению костюма прошлого зависимость формы

нового костюма от характера труда. Ориентируясь на форму одежды трудящегося человека, конструктивисты видели основную тенденцию развития костюма в демократизации его внешнего облика. Они выступали за функционально оправданный, предельно строгий по форме массовый костюм.

Теоретиком по проблеме костюма в группе конструктивистов была В. Степанова, взгляды которой безусловно разделял А. Родченко. В 1923 году она говорила в докладе на заседании Инхука: «В костюме, конструируемом как костюм сегодняшнего дня, выдвигается основной принцип: удобство и целесообразность. Нет костюма вообще, а есть костюм для какой-нибудь производственной функции... Прозодежда индивидуализируется в зависимости от профессии. Разновидностью ее является спецодежда — костюмы хирурга, пожарного и др. Особый вид костюма — спортодежда» [1].

«Ценным в этой программе конструктивистов, — пишет Т. Стриженова, — представляется обращение к очень важному виду костюма — производственному, в котором они верно угадали основные его свойства: функциональность, связанную и зависящую от рода деятельности. ... Опираясь на эти принципы, конструктивисты создали экспериментальные образцы производственного костюма, отдельные формы и элементы которых впоследствии были восприняты массовым производством» [2].

Один из таких экспериментальных производственных костюмов создал А. Родченко. Это удобный комбинезон с большими карманами и мелкими отделениями для инструментов. Все места костюма, подвергающиеся большему воздействию в процессе носки и работы (воротник, борта, манжеты, верхняя часть карманов, пояс), сделаны из кожи, что придает всему костюму характерный внешний облик.

Идущая от концепции прозодежды идея демократизации формы одежды явно прослеживается и в разработанных А. Родченко костюмах для спектаклей «Инга» и «Клоп».

Для первой пьесы он создает костюмы, ориентируясь на общие характерные для тех лет поиски нового костюма. Это удобные в работе и не связывающие движений костюмы, простые по покрою, с использованием пристегивающихся элементов.

Пьеса «Клоп» давала возможность оторваться от хотя и новаторских, но все же сегодняшних поисков, и А. Родченко дает волю своей фантазии, разработав оригинальный «стиль» одежды, хотя общая идея остается та же: простота, демократичность, удобство. Особое внимание уделяется подчеркиванию физического здоровья человека будущего, спортивной тренированности его тела. Поэтому и костюмы по типу и форме близки к спортивным. В поисках нового функционального и в то же время формального приема А. Родченко обращает внимание на «технологию» застегивания костюма, которая и стала основой оригинального стилистического решения всего комплекта костюмов для спектакля.

В начале 1929 года состоялся первый выпуск окон-

1 Цитирую по кн.: *Т. Стриженова.* Из истории советского костюма. М., 1972, с. 84.

2 Там же.

чивших Метфак Вхутеина. Это стало событием, привлекшим к себе внимание широкой общественности. О выставке дипломных проектов восьми выпускников — учеников А. М. Родченко — были публикации во многих периодических изданиях, как специализированных, так и общих («Современная архитектура», «Строительство Москвы», «Строительная промышленность», «Коммунальное хозяйство», «Красное студенчество», «Даешь», «Советский экран» и др.). Пожалуй, для тех лет такое пристальное внимание печати к малочисленному выпуску молодых специалистов было явлением необычным. Однако сам факт широкого резонанса в печати этого события весьма знаменателен. В молодых питомцах А. Родченко — выпускниках Метфака увидели совершенно новых специалистов, в которых так нуждалась страна, вступившая на путь индустриализации. Во всех статьях отмечалась насущная необходимость в выпуске таких специалистов и высоко оценивалась практическая актуальность тем и результатов дипломных проектов.

Первый выпуск Метфака был большой и принципиальной победой не только советского дизайна в целом, но и лично А. Родченко. Вместо старой мастерской «Строгановки», где готовили специалистов прежде всего по изготовлению церковной утвари, был создан центр по подготовке современных дизайнеров.

Дизайнерские произведения А. Родченко и его учеников по Метфаку представляют большой интерес как с социально-утилитарной и конструктивно-технологической, так и с формально-эстетической стороны. А. Родченко способствовал созданию в этой только еще рождавшейся тогда области искусства высокой художественной культуры.

Место А. Родченко в формировании дизайна в значительной степени объясняется и особенностями его дарования. А. Родченко с ранних лет любил не только рисовать, но и мастерить. Он сам делал себе столы, различные мелкие предметы. Но это не было просто кустарное ремесленничество. Его всегда тянуло к современной технике, причем не только к ее результатам и внешней стороне, но и к внутреннему устройству технических изделий. Родченко не был просто потребителем или восторженным ценителем новой техники. В его отношении к технике всегда проявлялся интерес изобретателя. Еще в юности А. Родченко «изобретал» вечный двигатель. Он сам собирал приемник из деталей. К фотоаппарату, который позже стал его постоянным спутником, он относился не просто как к орудию труда, но и как к любому механизму. Его интересовали не только результаты фотографирования, но и сама техника фотодела. Он увлеченно занимался составлением химикатов, сам печатал свои снимки и т. д.

Рассказать подробно о всех сторонах творчества А. Родченко трудно было бы и в обширной монографии. В данной статье автор ставил перед собой задачу показать прежде всего целеустремленность творческих поисков А. Родченко, органическую взаимосвязь его художественных поисков с последующей работой в области архитектуры, агитационного и полиграфического искусства, дизайна.

Основные даты жизни и творчества А. М. Родченко

1891	Родился 5 декабря в Петербурге.
1910	Поступил в Казанскую художественную школу.
1913	Сдал экзамен за 4 класса по общеобразовательным предметам в церковно-приходской школе. Начал выставляться как живописец, еще учась в Казанской художественной школе.
1914	Получил свидетельство об окончании Казанской художественной школы и уехал в Москву. Учился около года на графическом отделении Строгановского училища.
1915	Сделал серию графических рисунков (впервые применил циркуль, линейку, трафарет). Эти рисунки были показаны на выставке «Магазин» в 1916 году.
1917	Был одним из организаторов Профсоюза художников Оформлял кафе «Питтореск» в Москве (совместно с Г. Якуловым, В. Татлиным и др.).
1918	Работал в отделе ИЗО Наркомпроса, с первых дней его организации, как член закупочной комиссии и заведующий музейным бюро (Музей живописной культуры) Преподавал теорию живописи в школе-мастерской московского Пролеткульта. Одновременно был членом президиума Совета Союза художников-живописцев.
1918—1919	Сделал серию пространственных конструкций (складывающихся и разбирающихся).
1919	Член Живскульптарха. Вырезал на линолеуме серию гравюр (в обработку поверхности введены линейка и циркуль). Сделал серию коллажей из печатного материала.
1920	Был одним из организаторов Союза Рабис и членом президиума секции ИЗО Союза Рабис. Участвовал в конкурсе на проект газетного киоска (получил первую премию).
1920—1924	Член инициативной группы по организации Института художественной культуры (Инхук). Организатор рабочей группы конструктивистов в Инхуке.
1920—1930	Профессор Вхутемаса и Вхутеина. Декан металлообрабатывающего факультета.
1921	Руководитель студии ИЗО в клубе им. Я. М. Свердлова при школе ВЦИК. Принимал участие в конкурсе на эмблемы профсоюзов (получил первую премию).
1922	Делал проект чайного сервиза по заданию Керамического факультета Вхутемаса. Оформлял журнал «Кино-фот».

1923	Работал над выпуском хроники «Киноправда» совместно с Дзигой Вертовым. Начал работу в издательствах по созданию нового типа советской обложки и плаката. Ввел фотомонтаж как прием художественного оформления книги и плаката. Делал рисунки для набивных тканей. Сделал фотомонтаж к книге В. В. Маяковского «Про это». Оформлял журналы «Молодая гвардия», «Юный коммунист».
1923—1925	Член редколлегии и постоянный сотрудник журнала «ЛЕФ» под редакцией В. В. Маяковского.
1924—1925	Работа с В. В. Маяковским в области советской рекламы (плакаты, вывески, упаковка, знаки, марки и т. п.). Первые работы в области фотографии. Портреты В. В. Маяковского, Н. Н. Асеева, С. М. Третьякова, портрет матери и др.
1925	Оформлял «Историю ВКП(б) в плакатах» — издание Комакадемии. Участвовал в Международной выставке декоративного искусства в Париже в павильоне СССР по четырем разделам: искусство книги, искусство улицы, театр и ансамбль мебели — оборудование Рабочего клуба (получил серебряные медали по каждому разделу). Работал по фоторепортажу в журналах «Огонек», «30 дней», «Экран рабочей газеты».
1926	Работал в секциях Академии художественных наук. Делал декорации к фильму «Журналистка» (режиссер Л. Кулешов). Получил похвальный отзыв за участие на выставке «Советская фотография за 10 лет».
1926—1932	Работал по фоторепортажу и художественному оформлению в журналах: «Советское кино» (ввел отдел «фото и кино»), «Красное студенчество», «Новый ЛЕФ», «Коммунистический интернационал молодежи», «Радиослушатель», «Смена», «Книга и Революция», «За рубежом», «Прожектор», «Борьба классов», «Советское фото», «Пионер», «Современная архитектура», «Журналист».
1927	Художник фильма «Москва в Октябре» (режиссер Б. Барнет). Оформлял выставку мировой кинолитературы в Академии художественных наук.
1927—1935	Член выставочной комиссии по фотовыставкам в ВОКСе.
1928	Член совета ассоциации фоторепортеров при Доме печати. Художник фильмов «Альбидум» (режиссер Л. Оболенский), «Кукла с миллионами» (режиссер С. Комаров).
1928—1929	Делал декорации и костюмы к пьесе А. Глебова «Инга» в театре Революции (постановка режиссера Л. Терешковича).
1929	Делал декорации и костюмы ко II части пьесы В. В. Маяковского «Клоп» в театре им. Вс. Мейерхольда. Работал фоторепортером в журналах «Даешь» и «30 дней». Принимал участие в организации выставки фотографии в Обществе друзей советского кино.

1929—1930 Работал в группе Революционного фронта искусств, возглавляемого В. В. Маяковским.

1930 Был одним из организаторов фотогруппы «Октябрь».
Читал лекции в ассоциации фоторепортеров для руководителей фотокружков.
Как режиссер участвовал в постановке культурфильма «Химизация леса» (фильм не был выпущен).
Вел фотоотдел на выставке объединения «Октябрь».

1931 Делал декорации и костюмы к постановке обозрения «Шестая мира» в Мюзик-холле (режиссер Н. Горчаков).
Снимал Москву для фотокниги «Старая и новая Москва».
Декорации к фильму «Кем быть?» по В. В. Маяковскому (режиссер В. Жемчужный).

1932 Оформлял пьесу «Армия мира» в театре-студии Ю. Завадского. Постановка Ю. Завадского.
Работал над фотокнигой «От Москвы купеческой к Москве социалистической».
Вел курс фотографии в Полиграфическом институте.
Делал фотовитрины для стадиона «Динамо».

1933 Вступил в Московский Союз художников.
Был командирован на съемку строительства Беломорско-Балтийского канала для журнала «СССР на стройке».
На основе приведенного фотоматериала оформил журнал «СССР на стройке».

1933—1941 Работал над оформлением журналов «СССР на стройке» (совместно с В. Ф. Степановой).
Совместно с В. Ф. Степановой оформлены номера журналов: «Казахстан». 1935; «Парашютный спорт». 1935; «Экспортлес». 1936; «Золото». 1937; «Канал Волга — Москва». 1938; «Выборы в Верховный Совет». 1938; «Киев». 1938; «ВСХВ». 1939; «Колхоз-миллионер». 1939; «В. В. Маяковский». 1940; «20 лет ГОЭЛРО». 1941.
С 1934 года начал работать над оформлением фотоальбомов в соавторстве с В. Ф. Степановой.

1934 Работал над оформлением юбилейного фотоиздания «10 лет Узбекистана» (совместно с В. Ф. Степановой).

1935 Вступил в профсоюз кинофотоработников.

1935—1937 Член редколлегии журнала «Советское фото».
Член жюри выставочной комиссии Выставки мастеров советской фотографии.
Оформление альбома «Первая Конная» (совместно с В. Ф. Степановой). За работу над альбомом авторы оформления получили благодарность Маршала Советского Союза С. М. Буденного.

1935—1938 Написал серию живописных работ на тему о цирке («Акробатика», «Клоун с мячом», «Партерные акробаты», «Наездница» и др.).

1938 Работал над оформлением фотоальбома «Красная Армия» (совместно с В. Ф. Степановой).

1939	Работал над оформлением альбомов «Советская авиация» и «Шествие юности» для Международной выставки в Нью-Йорке (совместно с В. Ф. Степановой).
1940	Работал над оформлением однотомника В. В. Маяковского для Гослитиздата. Сделал серию рисунков на музыку С. Прокофьева «Мимолетности».
1941	Был эвакуирован из Москвы в г. Очер (Пермской области). Работал с бригадой художников в Очерском отделении мастерской агитплаката, над плакатами, посвященными Великой Отечественной войне.
1942	Переехал в г. Пермь. Возвратился в Москву. Работал в Совинформбюро над проектом художественного оформления фотовыставок.
1943	Написал серию живописных работ маслом по эскизам 1941 г. (декоративно-плоскостные).
1943—1945	Работал главным художником московского Дома техники. Оформлял выставку «История ВКП(б)» в Музее Революции. Сделал серию цветных рисунков на тему «Цирковые маски».
1945	Работал над оформлением фотоальбомов «Киноискусство нашей Родины» и «5 лет трудовых резервов» (совместно с В. Ф. Степановой).
1947	Оформлял фотоальбом «XXV лет Казахстану» (совместно с В. Ф. Степановой).
1948—1949	Был членом жюри выставки «Великая Отечественная война в художественной фотографии». Работал над серией монографических плакатов о В. В. Маяковском (совместно с В. Ф. Степановой).
1949	Начал работу над эскизами костюмов и декораций к балету «Спящая красавица» на конкурс, объявленный Большим театром. Тяжелая болезнь прервала эту работу.
1953—1954	Оформлял альбом «300-летие воссоединения Украины с Россией» (совместно с В. Ф. Степановой).
1955—1956	Работал над эскизами оформления поэмы В. В. Маяковского «Хорошо!» (совместно с В. Ф. Степановой). Это была его последняя работа.
1956	3 декабря Родченко умер.

Записки, дневники, воспоминания

Автобиографические записки

Из рукописи «Работа с Маяковским»

О Татлине. 1915—1917

В Париже.
Из писем домой

Мысли об искусстве
(из записей 1919 года)

Записки, дневники, воспоминания

Автобиографические записки

(Детство)

Отца я начинаю помнить с Петербурга, когда я на какой-то речке или ручье на корточках на доске, положенной через этот ручей, пускал кораблики. Они уплывали, и я тянулся за ними. Мать, я помню, сказала:

— Упадешь!

А отец ее остановил:

— Пусть что хочет делает. Упадет — будет знать, а я вытащу.

Хотя я все это слышал, но, не зная, что значит упасть в воду, я тянулся, тянулся и... упал. Это было так страшно: брызги, мой крик, испуг. Очухался дома. Меня нес отец и смеялся.

Это оставило след и памятно на всю жизнь... Я понял, что такое отец и вода.

Правда, это меня не отучило от воды; наоборот, воду я с тех пор любил во всех видах, и любимая игра была — налить во что-нибудь воды и делать кораблики.

Может быть, это Петербург воспитывал. Кругом каналы и корабли.

Отец выбрался в Петербург из деревни Уварово Смоленской губернии, Вяземского уезда, Городищевской волости.

Семья состояла из деда, бабушки, одиннадцати сыновей и одной дочери. Изба была черная, то есть печь без трубы, и когда топилась печь, дым стлался по потолку и выходил из двери.

Сыновья по мере вырастания уходили из дому, кто куда, так как земли было мало, а денег не было — дед был бедняк.

Отец рассказывал, что чай пили так: сначала пили родители; при этом дед доставал с божницы стакан, мутный от времени, и наливал чай. В стакане лежали кусочки старого лимона, который ему присылали уже жившие в городах сыновья, а так как это было редко, то он пил со старым. Когда родители звали ораву, с полки каждому давали микроскопический кусок сахару. Они пили чай так — с хлебом, а когда кончали, клали сахар за щеку и бежали во двор.

Мой отец ушел чернорабочим на строившуюся тогда железнодорожную ветку. Подвигаясь по направлению к Петербургу, постепенно обтесывался и даже выучился от мастера читать и мало-мальски писать.

Добравшись до Петербурга, отец поступил рабочим в кондитерскую. Он дослужился уже до помощника кондитера, как случился скандал, который окончился крахом кондитерской карьеры: поссорился с хозяином и пус-

тил в него гирей; гиря попала не в хозяина, а в огромный сломанный аквариум. После этого отца никуда не брали. Пришлось ему сделаться дворником, официантом и даже натурщиком.

Отец был хорошо сложен, у него были красивые руки и небольшие ноги, хорошо развитая мускулатура.

Натурщиков брали во дворец какой-то. Они стояли в трико, напудренные, со щитами, мечами и копьями у балюстрады лестницы при входе; стояли неподвижно в позе — час при начале бала и час при отъезде. За это им хорошо платили, но отец говорил, что он шел туда, только сильно нуждаясь, — было это ужасно противно.

От такой жизни отец стал пить и играть в карты. В один из лучших дней его жизни он сделался камердинером молодого графа Пушина. Пушин имел холостую квартиру, лакея, повара, горничную, а отец вел все его холостое хозяйство, и, по его рассказам, граф относился к нему очень хорошо.

Чем отец еще занимался, я не знаю. Но, по-видимому, много чем.

Мне он не рассказывал, так как я был молод очень, когда он умер.

Все это я слышал, случайно присутствуя при его рассказах.

Ему было 25 лет, когда он имел кое-какие деньги и женщину — какую-то немку экономку. И как-то раз у товарища на окраине увидел девчонку пятнадцати лет — мою мать.

История моей матери мало известна: при ее жизни я не догадался расспросить. Были староверы, имели стеклянную торговлю где-то в Олонецкой губернии; один из братьев Палтов или, как мать говорила, Палтусов, был дед мой. Он служил во флоте двадцать пять лет и жил в Кронштадте в казармах вместе с женой и детьми — Анкой и Ольгой, моей матерью...

В какую-то турецкую войну его корабль разбило, и он плавал три дня на обломке, пока подобрали. После этого он, как инвалид, работал на пороховом заводе, но вскоре умер, и бабушка осталась с детьми без средств. Бабушка ходила по стиркам, а мать моя нянчила детей, а потом тоже сделалась прачкой.

Всегда, как я себя помню, чувствовал какое-то одиночество; например, в клубе в Петербурге[1]; помню себя бродящим по пустым залам и комнатам, где по утрам еще не убран мусор после балов; пустые коробки из-под конфет, бумажки, серпантин, обрывки лент, изломанные бонбоньерки. Помню, уборщиц нет, раннее утро, запах табака, пыли, духов.

Раннее неяркое петербургское солнце ложится слабыми пятнами на паркет, и вот я один почти во всем клубе.

Я рано встал, дома все спят. Спустился по лестнице на сцену, а со сцены в зал. Стулья сдвинуты в одну сторону для танцев.

Мне нужно все обойти и посмотреть. Иногда нахожу что-либо интересное: коробку, флакон из-под духов, иногда несколько конфет в коробке и так далее.

1 Петербургский «Русский клуб» на Невском, где работал отец А. Родченко.



1. Родченко в Казани. 1915

Это добыча утра — моя добыча.

Потом приходят уборщицы, и я удаляюсь на сцену. Со сцены балкон на Невский. Капает с крыши, тает. Весна. Смотрю на мокрую улицу...

Все на улице куда-то спешат.

На комоде горит керосиновая лампа. В квартире нет никого, кроме меня. Мать и отец в театре, брат часто гуляет. Я один; мне, наверное, семь-восемь лет.

Лампа не на столе, а на комоде: это чтобы я не уронил и не устроил пожара.

Тихо и скучно.

Кругом ведь никто не живет. Наша квартира казенная, и она одна над сценой театра.

Идти некуда и не к кому. На сцену нельзя — мать не велит: там могут задавить во время смены декораций.

А скучно... Что делать?

Играть нечем и неинтересно одному. Сижу на диване и смотрю на лампу. Но она так скучно горит, и кажется что-то безотрадное от ее света...

Остается фантазировать и искать в висящем полотенце или мочалке тело покойника, а в темных углах — сидящих чудовищ.

А что завтра делать?

Вставать рано и, спустившись на сцену, а с нее в зал, бродить по пустым комнатам, еще не убранным, в одиночестве.

Мало кто живет при театре, только сторожа и уборщицы, но их дети не могут ходить по театру...

Значит, опять один.

Двора нет, есть лишь сад. Огромный сад. Где зимой тоже июнь.

А отец и мать еще спят. Жизнь начинается в театре с 10—11 часов.

Игрушки... Их нет. Отец их не дарит. Отец делает бутафорию. Бутафор — для отца это было высшее достижение: из неграмотного и безземельного крестьянина, железнодорожного рабочего до бутафора.

Вспоминаю, как в Казани, когда мне было лет 14, я забирался на крышу летом и писал дневник на маленьких книжках, полный грусти и тоски от неопределенного своего положения, хотелось учиться рисовать, а учили на зубоврачебного техника...

Возможно, что я писал и о том, что встал в восемь часов, в девять пошел в мастерскую, а в пять пришел и обедал. Дневник не сохранился. Есть дневник, когда я был в художественной школе, полный болтовни о женщине и живописи... Но он мало интересен, и в нем мало фактического материала.

1941

Из записей разных лет

1912 год

Наконец устроил свою комнату, поставил шкаф с книгами, много стихов, Уайльд, Жеральди.

На стенах японские эскизы... [1]

1 Эскизы Родченко на японские темы.

Стол покрыт светло-зеленой бумагой, на нем кисти, карандаши, пузырьки, коробки с красками, альбомы с набросками, журналы, акварель, темпера, записные книжки, каталоги, автопортрет Врубеля, миниатюра мамы. Книга черновая для стихов, наполовину исписанная моим мелким почерком и заполненная рисунками пером.

Хочу увидеть рисунки Матисса и Гогена...

...Был на концерте Кусевицкого. Шестая симфония Чайковского.

...Шествие смерти... Вот она над полем, покрытым трупами, и на горизонте огромное зарево. Она вся в чер-

ном, большая, длинная, зубы оскалены. Руки длинные-длинные... Плащ развевается... Коса блестит окровавленная... из глаз синий огонь... идет, идет... Сколько тоски... Кровь льется ручьями... Я вижу эти костлявые ноги...

Как близок Чайковский!..

Вагнер. Вакханалия... миллион рубинов. Вдали ручей звенит. За столами, уставленными винами, полулежат они... Слышу звуки тамбурина... Девушки танцуют... Медленные, плавные, страстные движения... Льется вино... Слышу звуки проезжавшего судна, где тоже пир... Шумит море... Звенит ручей... Стоит шум от речей и вина... Вот поют... молодой звонкий голос... Смех... Звон разбитых чаш... Льется из чаши кровавое вино... Звенит ручей, шумит море... Пляшут девушки... А кругом толпа... Сытая, ко всему равнодушная...

Вчера опять писал Анту. Вечером был на концерте. Моцарт. Увертюра к «Свадьбе Фигаро». Бетховен, Пятая симфония. ...Вот они, мои дорогие звуки, с первого аккорда я в вашей власти... С первого аккорда меня бросило в дрожь...

Песнь о судьбе...

Жизнь!.. Какая же ты странная...

Я пишу и чатаю Достоевского, мама спит. Руки мерзнут, нет дров. Утром ходил в Публичную библиотеку, смотрел рисунки П. Кузнецова... Понравился Якулов, его композиция: ночь на улице, масса фигур, разнообразных, как сама жизнь, и тонкий рисунок японца.

1913 год

Мне все хотелось работать гладко, спокойными и ровными тонами, не класть яркие краски, которые так меня манили... Но теперь я понял, что это ложь, что полюбил декоративно-яркую живопись...

Я написал сегодня «Под солнцем». Это гармония перламутра. Две женщины, у одной белое платье, которое переливается, как чешуя змеи, а там вдали безумная масса зелени...

Начал писать перламутровую раковину... Тут вокруг море огней. Только бы красок хватило на нее, а потом придется долго не писать.. Нет денег...

Написал этюд с Русакова довольно сильно...

У Адлера в университете буду работать, писать панно.

1917 год

Нужно иметь мужество показать весь свой творческий путь, ничего не скрывая, ни ошибок, ни ложных путей, ни тупиков, из которых возвращаешься обратно, как и триумфальных шествий, которых так немного. Многие, очень многие, если не все художники, боязливо уничтожают все свои ранние периоды и ложные пути и хвастливо заявляют, что всегда были такими, как сейчас.

Нужно иметь мужество сохранить все работы, но еще большее мужество их показать не скрывая, не стыдясь, а горделиво сказать: «вот мои пути, мои тупики и вот моя широкая дорога настоящего».

1918 год

Начал опять писать. Пишу на черном матовом фоне — и белое, и блестящее черное. Также начал маленькую длинную доску с четырьмя кругами.

Принес плотник 15 шт. подрамников за 200 р. Очень рад, теперь есть и подрамники, и холст, и краски.

У Розановой мы с Древиным разделили пустые подрамники, так что у меня будет «новобранцев» штук 25. Приготовляю армию к следующей выставке, пусть крепче держатся наши «маститые».

Сегодня Степанова принесла все рукописи Розановой и ее материалы для книги. Придется много поработать, чтобы издать ее.

1919 год

Задумал написать штук десять одним черным по белому, по линейке, назвать их «Линиями».

Конечно, за эти линии меня будут ругать. Скажут — нет живописи, мазков. Но у меня другие задачи...

Хочу составить каталог своих произведений и вести запись в будущем.

Переехал на новую квартиру.

Нашел старый портрет Н. Русакова, написанный на доске маслом (1913 г.). Краска смело положена мастихином, хорошая живопись, а я его собирался выбросить, а вот вдруг увидел и удивился. Вымыл мылом и, хорошо просушив, намазал лаком, и краски снова загорелись.

1920 год

Я хотел писать только о живописи, а теперь думаю, что можно вообще обо всем, конечно, невольно о живописи будет больше, чем о другом.

Сейчас пишу по эскизам 1918—1919 года и делаю это потому, что нужно продавать вещи в изоотдел для провинциальных музеев.

А новые вещи 1919 и 1920 годов, очень жаль, не выставил...

Я все-таки предпочитаю делать так, чем заниматься совсем не живописью, а халтурой для существования.

Ввиду очень малого помещения зимой думаю опять заняться деланием пространственных конструкций из фанеры и резанием гравюр на линолеуме. Также приготовляю ватман для больших темпер.

Зимой нужно подготовить к лету материал для живописи в виде проектов и набросков новых форм и тонов.

Играю вот уже несколько дней на пианино, никогда раньше не играл (импровизирую), и выходит ничего, вроде Скрябина (ультра-Скрябин). Самому нравится. Хочу потом сыграть Кандинскому и Шеншину.

Чертил в карандаше проекты дома «Совдепа» (Совет рабочих и крестьянских депутатов).

Будущая архитектура безусловно будет конструироваться вверх. Распластанных масс не должно быть ввиду экономии места. Современные небоскребы хотя и удобны, но в художественном отношении чересчур скучны, это просто высокие коробки.

Думается, особое внимание будущей архитектуры будет обращено на верх, где будут особо сконструированные башни, легкие, как мосты, всякие переходы и навесы, все прозрачные и художественно интересные. Это будет, так сказать, «новый фасад сверху». Ибо любоваться домом будут сверху и внутри, а не снизу, как раньше.

Развитие автоматики поможет осуществить в первую очередь этот новый вид архитектуры. Все-таки дом будет всегда прямой, как коробка, но верх — это уже искусство, это надо сделать наслаждением для отдыхающих обитателей и вызывать зависть у летящих пассажиров. Верх дома — это забота будущих архитекторов-художников.

Понятно, что раньше обращали внимание на фасад, дом стоял среди зелени в полном одиночестве. Теперь же дома, как солдаты, стоят вплотную, и всякая выпуклость в фасаде ради искусства мешает доступу света для других домов.

А вообще, в будущем красота уничтожится «необходимостью и комфортом». А что даст вместо красоты будущее — сейчас трудно узнать, но думаю, что «просто творчество» всегда найдет где ему проявиться.

Я вчера говорил Бубновой, что у нас под самым носом масса интересного для творчества. Я бы в тюремной камере мог издавать труды или писать, видя массу материала. Я говорю не о фантазии, а о натуре.

Натуру мы не умеем найти, даже не найти, а увидеть, чтобы показать другим. По существу, мы просто слепые и видим только то, что нам передано поколениями.

Всякое новое «увидение» вызывает революцию. Мы привыкли к шаблону — к желтому солнцу, синей луне, голубому небу и т. п. Мы должны все время делать открытия. Ведь первые люди делали больше нас. Нужно больше ездить и видеть новое, чтобы научиться видеть у себя под носом.

Как только перестаешь работать, тотчас и в мыслях не идет творческое.

Люблю, когда работа течет день за днем и с утра думаешь о работе, и засыпаешь с темами на завтра...

Что я делал? Много играл сегодня на пианино и очень удачно, выходит все лучше и лучше. Работал над проектами, хочу вычертить некоторые, которые были в эскизах. Хочу разработать план и «фасад-верх» нового современного города. Конструкцию-композицию города.

Прежде перед человечеством была равнина, и оно строило на ней в ширину свою архитектуру. Отсюда высокие пирамиды Δ, а теперь небоскребы строятся прямо ▫▯▫, а затем ∇ одним концом только прикреплены к земле, остальное — в пространстве.

Делаю проект нового города [1]. Дом на земле и подвесной дом. Таким образом, город может нарастать, не портя целой его конструкции. Верх нужно тщательно разработать в смысле новой конструктивно-пространственной формы, где будут всевозможные площадки, эскалаторы, скаты, лестницы, сады, фонтаны, световые плакаты, прожектора, качели и проч., проч.

1
Разрабатывая в 1920 году в Живскульптархе проект Совдепа (Дом Советов), А. Родченко увлекся идеей создать проект города с «верхним фасадом». Он создал целый ряд эскизов зданий такого города, решая проблему соотношения простых геометрических форм нижней части зданий и их ажурных завершений.

Я создал сегодня затем, чтобы завтра искать новое, хотя оно кажется ничто в сравнении со вчерашним, но зато послезавтра я превзойду и сегодняшнее...

Плыть и плыть в океан будущего и встречать все новое и новое на своем пути... Каждый день приносит неизведанное, и нужно творить и делать — это лучшее, что дает жизнь. Настолько меня интересует будущее, что хочется его сразу увидеть за несколько лет вперед...

Живопись не возвращается, как жизнь, она идет безудержно вперед, а ее кажущееся вовзращение есть не что иное, как спиралеобразное, расширяющееся в будущее...

Относительно того, как пойдет живопись в будущем, будет ли она предметной или беспредметной, и зная все споры по этому вопросу, я всегда молчу... Легче всего предсказать тем, кто стоит в стороне и изучает. Мне же, творящему сегодня, легко ошибиться. Предметные художники утверждают, что будет предметная, беспредметные — наоборот; Кандинский утверждает, что развитие будет идти отныне параллельно.

Я все-таки думаю, что предметная не вернется такой, какой была, беспредметная своевременно умрет, уступив место какой-то новой, начало которой я чувствую...

Все мы так и будем существовать, как существуют эти формы, тон, вес и композиция...

Будущие предметные живописцы, вероятно, поймут, что предмет можно передать не только фотографией, правдой света, материалом, а еще и психологией его существа. Будут давать не впечатление предмета, а самую суть его существования.

1921 год

Линии мною были написаны в 1919 году, выставлены в 1920. Никто из художников не признал их за живопись. Но в конце 1920 и 1921 году появились подражатели, и многие говорили, что линии, как схема конструкции, им открыли глаза на построение вообще.

Считаю, что, открыв в живописи линию, я дал и всему искусству впервые понятие об основе построения.

1930 год

Еще вчера я должен был идти снимать мебель, арматуру и одежду советского изготовления для журнала «Смена» для критического очерка.

Делаю монтажи «За рубежом» из иностранного материала.

Хохлова приглашает не то ассистентом, не то консультантом в ее картину, обещала звонить. Костров предлагает ехать в колхозы, но что-то застопорилось...

Пошел снимать институт Маркса—Энгельса для журнала «30 дней». В очерке было написано много интересного: письма Маркса на родину, журналы «Таймс» за 140 лет и вообще нечто грандиозное... Но директор заявил, что оригиналов не даст снять...

Леон Леткар, бывший мой ученик в Пролеткульте [1], предложил мне начать снимать совместно с ним культурфильм. С Осей Бриком придумали такую тему — «Осушение болот» [2]...

1 В 1918 году А. Родченко преподавал в школе-мастерской московского Пролеткульта.

2 «Осушение болот» и «Химизация леса» — варианты названия документального фильма, съемки которого не были закончены.

Очень жаль, что я забыл взять этот дневник с собой в киноэкспедицию «Вахтан», где я снимал в качестве режиссера культурфильм «Химизация леса». Сейчас, приехав в Москву, буду доснимать, а затем поеду снимать экспорт леса в порту Ленинграда...

1934 год

Будущее в «Клопе» [1] я сделал в плане иронии социальных утопий плюс гигиена, здоровье, спорт, свет и молодость.

Почетные старики и профессор, и те молоды и спортсмены:

Цвет белый, полутона...
Светло, радостно и юно...

Это была моя первая постановка.

Будущее меня очень интересует, и, к сожалению, больше не приходится в этом плане ставить... А сейчас я мог бы сделать будущее невероятно интересно...

Архив В. А. Родченко. Публикуется впервые

1 В 1929 году для постановки Вс. Мейерхольда пьесы В. Маяковского «Клоп» А. Родченко делал оформление тех сцен, которые происходили в будущем.

Из рукописи «Работа с Маяковским»

В юности, когда будущее казалось особенно темным, и было нестерпимо одиноко, я уходил на «Черное озеро». Это был общественный сад, народный сад в Казани, где играл оркестр военной музыки, а после ухода оркестра через высокий забор был слышен струнный оркестр кафешантана. В саду гуляли люди «низшего сословия», сад находился в сыром месте, на дне высохшего озера.

В городе было еще два сада: Державинский и Лядской. В Державинском, естественно, стоял памятник Державину в виде мужчины в женской рубашке, в сандалиях и с головой Зевса, показывая куда-то рукой, очевидно, в императорскую Академию художеств, где его таким сделали потомки. Направо от этого благообразного мужчины стояло здание дворянского собрания или клуба, прямо — большой театр, а налево — почта, совсем как в Москве Страстная площадь. В Державинском саду гуляла «чистая» публика — интеллигенция, чиновники, студенты, гимназисты и прочие, но уже без оркестра. Сад этот был разделен клумбами, акациями, хорошими скамейками, но гулять в нем было противно.

Была в Казани главная улица — Воскресенская, и однажды на витрине какого-то магазина появилась афиша, не помню текста, но что-то вроде:

«Три футуриста»
Д. Д. Бурлюк
В. В. Каменский
В. В. Маяковский

В садах у афишной витрины обсуждали их приезд.

В Казанской художественной школе, в которой я учился, самые левые из студентов были Игорь Никитин и я.

В коридоре школы обсуждали, что такое футуризм?

Мне нравится беременный мужчина,
Как он хорош у памятника Пушкина,
Где, укрывшись лицом платка старушкина,
Одетый в серую тужурку,
Ковыряя пальцем штукатурку,
Не знает, мальчик или девочка
Выйдет из злобного семечка.

Очаровательна беременная башня.
Там так много живых солдат,
И вешняя брюхатая пашня,
Из коей листики зеленые уже торчат.

Крик... Свист... Хохот... Возмущение...

Бурлюк, напудренный, с серьгой в одном ухе, торжествен и невозмутим...

Презрительно сложив губы, внимательно и тщательно рассматривает беснующуюся толпу в лорнет.

Это он делает блестяще.

Василий Каменский в светлом костюме, с гигантский хризантемой в петлице, высоко подняв голову, весь какой-то сверкающий, читает нараспев...

Какофонию души
Моторов симфонию
фррррррр
Это Я, Это я
футурист ПЕСНЕБОЕЦ и
пилот-авиатор
ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

Владимир Маяковский в желтой кофте низким, приятным, но перекрывающим весь шум зала голосом, читал:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:
«Будьте добры, причешите мне уши».
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,
Лицо вытянулось, как у груши.
«Сумасшедший!»
«Рыжий!» —
Запрыгали слова.
Ругань металась от писка до писка.
И до-о-о-о-лго
хихикала чья-то голова,
Выдергиваясь из толпы, как старая редиска.

Читал Маяковский и Пушкина, но публика все равно шикала, свистала, стучала...

Первый раз видел такое неистовство бушевавшей публики.

Довольно неприятное зрелище бесновавшейся интеллигенции мне еще довелось увидеть в предоктябрьские дни, когда большевики выступали перед меньшевистски настроенной интеллигенцией.

Все трое в Казани они снимались, и на вечере продавались фотографии. Я купил открытки Бурлюка и Маяковского. Бурлюк был снят на черном фоне, в черном костюме с лорнетом и презрительной гримасой. Маяковский тоже на черном, в черном цилиндре и с тростью в руках.

Вечер окончился, и медленно расходилась взволнованная, но по-разному, публика.

Враги и поклонники. Вторых было мало.

Ясно, я был не только поклонником, а гораздо больше, я был приверженцем.

У подъезда стояли, оживленно обсуждали... Зачем-то и я встал, не хотелось идти домой.

Окруженные поклонниками выходили футуристы, им устроили овацию... видел, как вышел Маяковский в цилиндре, с тростью и уехал на извозчике вместе с В. Вегером и его женой.

Казанская художественная школа отличалась большой терпимостью ко всяким новаторствам своих студентов. Правда, в этой глубокой провинции наша «левизна» была очень относительной. Например, мы, то есть Никитин и я,

будучи самыми левыми, писали одновременно под Врубеля и Гогена, левее до нас не доходило. Несмотря на это, мы все же делали безусловно интересные вещи.

В коридорах школы висели «образцы» — лучшие работы студентов за все времена — в духе Переплетчикова, Сергея Иванова, Дубовского и других — вещи серенькие, обыденные, от этих «образцов» веяло безысходной тоской, интеллигентской обывательщиной. От одного взгляда на них не хотелось заниматься не только живописью, но и вообще ничем.

Среди ученических образцов висел довольно обыкновенный пейзаж, но в более сильных тонах и в более смелой манере. Это был этюд Д. Д. Бурлюка. Он до меня учился в Казанской художественной школе.

В Казани был городской музей, пожертвованный неким Лихачевым, но там был такой сброд копий и перекопий «неизвестных» мастеров, что туда только и ходили на свидания.

Наше знакомство с искусством Москвы и Петербурга и Западом было только через журналы в школьной библиотеке, и те были случайны.

Профессорами нашими были Радимовы, Скорняковы, Денисовы; говорить об их талантах не приходится.

«Свет во тьме» — Н. Фешин, безусловно способный человек, но он был занят Америкой, далеко рассчитал свое бегство в Америку и не интересовался не только школой, но и Россией.

«Русский художник», окончивший Академию художеств, надежда реалистов, получивший золотую медаль за русскую картину «Капустницы», преподавал в школе, писал учениц школы то с цветами, то с книжкой, то с кошечкой... Беспрерывно экспортировал их в Америку, называя по-американски «Мисс Анта», «Мисс Кэт», «Мисс Мэри» и т. д. Когда же эти «миссы» достаточно «намиссили» долларов, русского художника только и видели.

Прочие «профессора», не столь талантливые, как «мистер Ник. Фешин», жили тихой обывательской жизнью, строили дачки, ходили друг к другу пить чай и в общественной художественной жизни Казани не участвовали.

Итак, музея русской живописи не было, выставки устраивались редко, да и то только этих же мастеров. В казанских театрах художников выписывали из Москвы посезонно.

Большинство студентов в школе были приезжие из Сибири, и летом нас, казанцев, оставалось всего человек десять.

В 1913 году наши казанские профессора устроили «Периодическую» выставку и на нее, кроме себя, пригласили особо талантливых старших студентов, вроде меня, Игоря Никитина и своего любимца Дементьева, пишущего serенько. Это приглашение считалось большой честью для нас, и мы могли дать не более двух вещей.

Я выставил две темперы в темных, но колоритных тонах, изображавших карнавал на фоне архитектурных фантазий. Одну из этих вещей купил присяжный поверенный Н. Н. Андреев. С этого времени началось у нас зна-

комство. Я стал часто бывать у Андреева. У него было небольшое собрание живописи: изумительная «Карусель» Н. Сапунова, такого Сапунова я до сих пор не видел. Два пейзажа Крымова, «Скачки» Г. Б. Якулова и другие. Жена Н. Н. Андреева оказалась сестрой Якулова.

Кроме того, у Андреева была неплохая библиотека по искусству — «Аполлон», «Мир искусства», «Золотое руно», «Старые годы», «София» и другие.

Сам Андреев был очень живой человек, маленького роста, черный, круглый, с очень подвижными пальцами и блестящими глазами. Он чем-то напоминал Евреинова и по странности персонаж Гофмана — Челионати.

Квартира Андреева была необычная: маленькая прихожая и неожиданно огромный кабинет с большим ковром на полу, как в «Матиссовой» комнате у Щукина, картины, книги, опять книги и как будто вовсе нет мебели.

Остальные комнаты были крохотны, как каюты, но всегда было шумно, много народу, в том числе бывал Вегер. Вегер был выслан в Казань, и, как я узнал позднее, он сидел в Бутырках вместе с Маяковским.

Вегер был юристом и поэтому, вероятно, часто бывал у Андреева. «Вегерá», как их звали с женой, часто смеялись над Андреевым за его обрастание имуществом.

О Маяковском у Андреевых не говорили, так как футуристов Андреев не признавал. Он был достаточно умеренным, и когда я в искусстве пошел дальше, знакомство с ним прекратилось — он дальше «Мира искусства» не пошел.

Андреев был постоянным юристом у известного в Казани пивоваренного заводчика немца Петцольда и, по-видимому, имел деньги, потому что он решил устроить выставку москвичей, но, будучи во всем умеренным и осторожным, Андреев не решился делать выставку даже своего любимого общества «Мир искусства», а, как говорил он, для первого раза нужно показать Казани «Общество русских художников», боясь, что сразу «Мир искусства» не будет понят.

Выставка успеха не имела ни у студентов, ни у публики. По-видимому, не поняли ни «умеренности», ни реалистов. Второй выставки, конечно, уже не пришлось устраивать.

Зато адвокаты решили устроить «адвокатскую елку» в одной из пустых квартир, и мне было поручено декорирование этого вечера. Несколько комнат я занял имитацией футуристической выставки, для этого написал двадцать футуристических вещей на картоне, клеевой краской; писал их с удовольствием.

Самую большую комнату оформил под ресторан, другие комнаты оформил под «восточные» — из собранных адвокатских ковров. Вегер выпустил маленькую печатную юмористическую газету.

Как-то, роясь вечером в книгах у Андреева, мы натолкнулись на тюк революционной журнальной литературы 1905 года, весь вечер мы их просматривали, но читать мне он не дал. Тюк снова запаковали, и я понял, что Андреев их бережет как редкость, и только.

Один раз был у Вегеров — мы сговорились вместе идти в кино. Меня удивила студенческая обстановка квартиры.

Вскоре я уехал из Казани в Москву и больше не встречался ни с Андреевым, ни с Вегером.

В Москве в 1916 году я участвовал впервые на футуристической выставке «Магазин» на Петровке; это было мое первое в Москве выступление. Мы просто сложились и арендовали свободный магазин на месяц. Участвовали Татлин, Удальцова, Экстер, Попова, Бруни, Клюн, Пестель, Васильева, Малевич и я. Татлин и я не могли оплатить своего участия деньгами, а только своим трудом, поэтому я продавал билеты и дежурил на выставке, а Татлин был организатором и заведующим выставкой.

Малевич выставил кубистические вещи, все скандалил и в конце концов снял вещи и ушел с выставки.

Я выставил вещи абстрактные.

1917 год

Мы, левые художники, пришли работать с большевиками первые.

И не только пришли, но и за волосы тащили художников «Мира искусства» и «Союза русских художников».

А чтобы это не забывалось, мы это напомним:

Мы первые оформляли советские демонстрации,

Мы первые преподавали в художественных вузах,

Мы первые организовали советскую художественную промышленность...

Как я уговаривал художников в профессиональном союзе взять и перебраться в девятиэтажный дом, бывший Нирензее, в Гнездниковском переулке, там ведь каждому была бы мастерская; а на крыше огромная общая мастерская.

Я уже договорился с Моссоветом и комендантом этого дома. Из этого дома выселяли «бывших», многие сами удрали, дом пустовал. Для образца я сам переехал — это была чудесная мастерская с газом, телефоном, с маленькой кухней и ванной, но... сколько я ни агитировал художников, они мялись... Они попросту боялись, что уйдут большевики и тогда... Не будем повторять того, что тогда говорилось...

В 1917 году мы организовали профессиональный союз; он состоял из трех федераций:

Молодая федерация
Центральная федерация
Старшая федерация

В жизни их звали иначе: Левая, Центр, Правая...

В Молодой были левые художники —
футуристы,
кубисты
супрематисты,
беспредметники.

В Центральной художники —
«Мира искусства»,
«Союза русских художников»,

«Бубнового валета»,
«Ослиного хвоста» и др.
В Старшей художники —
«Союз русских художников»,
передвижники и др.

Председателем Молодой федерации был Татлин, секретарем — я. Председателем Центральной — Нивинский, секретарем — Келер. Председателем Старшей был Богатов, секретарем — Евреинов.

Перед самой Октябрьской революцией мы нанялись с Татлиным работать исполнителями в кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту.

Хозяином этого «Питтореска» был капиталист Филиппов. Филиппов — это почти все булочные в Москве. Он, по-видимому, решил сделать оригинальное кафе, поручив художнику Г. Б. Якулову оформление.

В общем я не знаю, как там было дело, но Якулов пригласил работать меня и Татлина.

Работали так: я разрабатывал эскизы для художников и большие рабочие детали по черновым карандашным наброскам Якулова.

Татлин, Удальцова и Бруни выполняли эти эскизы уже в самом кафе. Мне отвели комнату, и я начал работать.

Татлин принялся расписывать стекла...

Денег не жалели настолько, что даже Велемиру Хлебникову заказали какой-то скетч написать. Чтобы это дело было наверное, Хлебникову дали шикарный номер в «Люксе», в бельэтаже, из двух комнат, но он, странный, приходил только поздно ночью и, крадучись в темноте, ложился спать на полу, где-нибудь в уголке, и рано-рано утром уходил куда-то.

1918 год

Как-то с Татлиным мы зашли в «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке. Оно еще отделывалось и расписывалось, каждому художнику предоставлялась стена, и он что хотел, то и писал на ней. При нас расписывал Д. Д. Бурлюк и говорил, что стена Татлина ждет... Но Татлин отказался расписывать. Мне тоже предложили, но Татлин шепнул мне: «Не нужно», и я тоже отказался, а почему «не нужно», я до сих пор не знаю.

Посмотреть, что сделали в «Кафе поэтов», мы пошли втроем — Татлин, Степанова и я.

Все столики были заняты, но из-за Татлина нас где-то устроили.

Публика разная: богема, журналисты, спекулянты и еще не удравшие буржуи.

Шумно, пестро, дымно.

Выступало много поэтов, в том числе и В. В. Маяковский. Увидав Татлина, он с эстрады заявил: «У нас в гостях сегодня автор железобетонных контррельефов, гениальный художник-футурист Владимир Евграфович Татлин!».

Публика зааплодировала.

Татлин встал и поклонился, а я от неожиданности покраснел. Приняв это за обиду, Татлин, сев, шепнул мне: «Они тебя еще не знают, а поэтому и не назвали фамилии».

Помнится, что это была елка под Новый год, и на елке висели, кроме всего прочего, книги и рисунки.

Маяковский раздавал подарки с елки, в том числе, помню, бросил книжку «Облако в штанах» с какой-то надписью.

Мне очень хотелось ее получить, но, увы, мне она не досталась.

Профсоюз устроил выставку в помещении теперешнего Музея имени Пушкина, но через несколько дней после открытия «Левая федерация» вышла из союза из-за нарушения профсоюзом прав федерации и сняла с выставки картины своих членов.

Мы начали самостоятельную общественную жизнь в новом помещении — в Кречетниковском переулке.

Начал функционировать клуб художников-живописцев «Левой федерации» профсоюза.

Выпустили афишу, что клуб устраивает выставки беспрерывно, в порядке записи всех членов «Левой федерации». Выставки пользовались популярностью и посещались очень охотно.

На моей профессиональной выставке, помню, было много народу, в том числе Эренбург, Алексей Толстой, С. Щукин, Тугендхольд и другие.

Маяковский тоже числился членом клуба, но он был больше в Петрограде, и не знаю, был ли он на выставках или нет.

Будто бы — в сторону

Каждый творческий путь есть сумма впечатлений детства, юности, среды и юношеских иллюзий.

Творческий путь художника не выдумывается, он складывается из разных материалов.

Может быть, для чего-нибудь интересно будет, если рассказать об этом моем примере.

Родился я над сценой театра, а это был петербургский «Русский клуб» на Невском, где отец работал после долгих мытарств бутафором.

Жизнь театра, то есть сцена и кулисы, — это и была подлинная жизнь, а что там, за этим — я совершенно не знал.

Квартира была казенная, находилась на пятом этаже, с входом со сцены; собственно говоря, это был просто чердак.

Стоило спуститься по крутой лестнице, и сразу очутишься на сцене.

Первый пейзаж я увидел на сцене, первые цветы сделал отец..

Одним словом, все, что есть в жизни обычного, настоящего, я видел в ненастоящем виде.

Это было все искусственное.

Но я этого не знал и думал совсем наоборот. И я страшно удивился, когда узнал, что в доме, куда мы пришли в гости, совсем нет сцены.

Лучшими я считал актеров, ведь для них все это делается.

И казалось мне, что город — это сплошь все театры и в каждом такая же жизнь, как у нас.

Я не предполагал, что есть жилые дома, фабрики, тюрьмы и дворцы настоящие.

Все театры имеют все это на сцене.

Объяснить всем было некогда, а я и не спрашивал, так как это не вызывало вопросов.

И лишь книги объяснили мне это позднее.

Казалось бы, естественно было мечтать об игре на сцене, сделаться актером.

Но этого не произошло и не могло произойти.

Актеры менялись, а театр никогда. Значит, вся эта машина важнее и нужнее.

Часто я играл на сцене, когда нужен был ребенок. Играя, я волновался, не перед публикой, а перед артистами и кулисами.

Я играл для них и о них только думал.

Зрительный зал... Это черная, неведомая публика, это для меня чужой и непонятный мир.

О чем же можно было мечтать юноше, стоящему у кулис, рядом с пожарным, или бродящему у декоратора, гримера или костюмера?

Что можно было придумать такого сверхъестественного в этом неестественном, искусственном мире?

Одно ясно...

Что это должно быть необычайно яркое и фантастическое!

Мечты плыли в невозможной фантастике...

Фантастике, в жизни не выполнимой.

И было интересно и грустно.

Самое сильное впечатление в детстве — это был приезд чревовещателя.

Однажды, как пишется в романах, на сцене появились большие черные ящики с крепкими замками, обитые железом, с таинственными надписями белилами «осторожно» и фамилией чревовещателя, написанной иностранным шрифтом.

Это уже было странно и производило впечатление.

Кроме того, этого не было никогда в театре.

Я плохо спал, все снились ящики. Рано утром спустился на сцену, таинственные ящики стояли.

Но... в 10 часов пришел человек в черном костюме и с черными блестящими глазами, и... ящики убрали в уборную и заперли, и запечатали двери.

Интерес повышался.

Я расспрашивал отца, что такое чревовещатель, я следил каждый день за ним, но двери запирались, и я ничего не видел.

С нетерпением я ожидал дня выступления чревовещателя.

И вот, наконец, он наступил...

И какое горе! — Всех убрали со сцены, и я первый раз оказался зрителем в оркестре.

Занавес поднялся. На сцене сидели мужчина и женщина. У женщины на руках мальчик, направо сундук, налево на подставке бюст женщины.

Они были неподвижны.

Прошло двадцать минут.

Это были куклы.

Они резко выделялись на черном фоне своей неподвижностью, но вот вошел чревовещатель, весь в черном, поклонился и блестящими глазами обвел публику.

И куклы... стали двигаться и говорить. Из сундука, прерывая диалог между супругами, высовывался мальчик и что-то кричал.

И в завершение чревовещатель, взяв голову женщины с подставки и надев ее на руку, стал расхаживать по сцене... И голова исполняла арию...

Это было потрясающе.

Я был ошеломлен...

Быть чревовещателем или вроде него — вот о чем я мечтал.

Живопись... Когда я увидел в первый раз картину «Вий» в Казанском музее, она решила мою жизнь. Это тоже куклы и как живые и можно выдумывать, что хочешь, и это все — и театр, и актеры, и декорации, и все можешь сделать один...

Начал рисовать. Поступил в Казанское художественное училище.

Итак, сделался живописцем, крайне левым художником абстрактной живописи, где композиционные, фактурные и цветовые задачи уничтожили предмет и изобразительность.

Вещи были странные. Я довел живопись до логического конца и выставил три холста: красный, синий и желтый, утверждая:

Все кончилось.

Цвета основные.

Каждая плоскость есть плоскость, и не должно быть изображений.

Каждая плоскость до своих граней имеет один цвет.

Футуризм сейчас немыслим, вреден и бессмыслен, но тогда...

Ложно и неправильно, когда пишут, что левое искусство — извращение буржуазии, что это пресыщенная изысканность.

Не нужно лгать, можно и без этого доказать невозможность его существования сегодня.

В 1916 году в Москве я участвовал в футуристической выставке, называемой «Магазин», на Петровке.
В то время я ходил зимой и летом в ободранном осеннем пальто, жил к комнате за печкой кухни, отгороженной фанерой, голодал, и последние деньги, которые удавалось заработать, шли на краски.

Эта нужда настолько была сильна, что она мне и теперь часто снится, как тяжелый рефлекс прошлого.

Но я презирал буржуазию, презирал ее любимое искусство — «Союз русских художников» и эстетов «Мира искусства».

Вот кто были ее любимцами и отражали ее вкусы и мечты.

Это эстеты, мещане, мечтатели о прошлом, реставраторы!..

Мне были близки художники такие же, как я, непризнанные, непокупаемые, обругиваемые во всех газетах, как Малевич, Татлин, Маяковский, Хлебников и другие.

Мы бунтовали против принятых канонов, вкусов и ценностей.

Мы работали и возмущали этот буржуазный мир, и из-за этого нас не покупали и не принимали.

Мы чувствовали свою силу и ненависть к существовавшему тогда искусству.

...И полную правоту нового искусства.

Часами на выставках я объяснял и доказывал посетителям наше мировоззрение и искусство, и глаза мои горели непримиримым огнем ненависти к «правому» искусству.

Мы были за новый мир, мир индустрии, техники и науки.

Мы были за нового человека, мы его чувствовали и не совсем ясно представляли в будущем.

Мы не лизали кистями морды у отъевшейся буржуазии.

Мы не писали их особняки, балы, усадьбы.

Мы были изобретателями и переделывали мир по-своему.

Мы не пережевывали натуру на своих холстах, как корова жвачку.

Мы создавали новое понятие о красоте и расширяли понятие искусства.

И в то время такая борьба — я полагаю — не была ошибкой.

И пришел 1917 год.

Вот пример, как я писал об искусстве в газете в 1918 году:

Дерзкими замыслами мы смеемся вестниками
избавителей.
Мы проповедуем очищение как назидатели.
Мы нанизываем насаждения и, раскрывая череп,
сосредоточиваем
имена чудесников.
Открытые начинатели, сжимая испуг с земли,
сдвигаем тишину с упрямством ярости
Как тигры,
рожденные в солнце,
мы выдумываем себя.
Если маленькие, стыдливые, вмещающие тишину
в своем мозгу,

И не могут быть добродетельными,
то что же ты,
пылающее творчество!
Боишься, как заразы,
шума красных птиц!
Что собираются над гигантскими городами.
Поспешно... окрыленно,
но не мстительно,
светом,
Светом опаляющим сосуды кровеносные,
идет Революция
По изгибам высоких домов.
А вы,
как шелковичные черви,
Прячетесь по дорогам убегающих мытарей.
Искатели!
Смелые бунтари!
Прочь гоните отжившие мумии
влюбленных в романтические сумерки
исписанных старух
со сгнившим развалившимся великолепием.
Неистовые искатели,
Создадим дворцы новых исканий!
Дерзание дерзостных
Настоящее наше «вперед»!

И мы, левые художники, пошли работать, руководить, преподавать, в это же время успевая лично работать в своих мастерских.

Вместе с О. Розановой я занялся организацией художественно-промышленного подотдела [1].

Ездили по мастерским, артелям и кустарям.

Поднимали брошенную ими работу.

Снабжали деньгами, материалами, налаживали брошенные художественные школы.

Мы организовали Музей живописной культуры [2].

Мы снабжали все музеи Союза, и приобретали произведения левых, но наряду с ними приобретали и ...Коровина, Архипова, Малютина, Сурикова, Врубеля и других.

Но «правые» начали бороться с нами в печати, появились статьи В. Фриче, Ф. Калинина из «Пролеткульта» [3].

И мы, вгрызаясь, строили советское искусство...

На книге «Война и мир» (изд. Парус, 1917 год) надпись Маяковского:

«т. Степановой на память об атаке на Фриче»
Маяковский
4/III.19.

В 1920 году был создан Институт художественной культуры, где, проработав вопросы искусства, мы объявили лозунг:

«Искусство в производство»

Мы пошли по производственным факультетам [4]...

Попова и Степанова — текстильный, Лавинский — на керамический, Веснин — архитектурный, Родченко — на металлообрабатывающий.

1 Художественно-промышленный подотдел Отдела ИЗО Наркомпроса РСФСР.

2 Музей живописной культуры — новый тип музея, в котором экспонаты подбирались по принципу развития мастерства, а экспозиция должна была показывать процесс развития искусства, последовательность появления новых профессиональных приемов и творческих находок художников. Родченко одно время возглавлял московский Музей живописной культуры.

3 «Пролеткульт» — двухнедельный журнал, орган Пролеткульта. Выходил в 1918—1921 годах.

4 Имеются в виду факультеты Вхутемаса, на которых преподавали члены Инхука.

Мы делали нужные новые вещи, которые сейчас не вызывают никаких сомнений.

Но тогда... и за то, что мы осмелились осмеять и не признавать чистого искусства, нас крыли и как...

Крыли за то, что мы были
газетчиками,
типографщиками,
фотографами,
текстильщиками,
оформителями.

В программе по дисциплине конструкций в Высшем художественно-техническом институте [1], в котором я преподавал, были такие лозунги:

«Конструктивизм есть современное мировоззрение»
«Конструктивная жизнь есть искусство будущего»
«Долой искусство, как яркие заплаты в жизни человека»
«Пора искусству организованно влиться в жизнь»
«Долой искусство, как средство уйти от жизни»

Все это я пишу очень кратко, можно было бы писать обо всем этом очень подробно и, быть может, очень интересно, но мне хочется о многом понемножку написать, для того, чтобы была более или менее ясная атмосфера жизни и борьбы за новое искусство.

Может показаться, что все это я невероятно восхваляю и не отношусь критически, но, во-первых, совсем нет восхваления, а лишь факты, а что насчет критической оценки, то ее было так много, что об этом нужно писать отдельную книгу.

1920 год

2 октября 1920 года на 19-й Государственной выставке я выставил 57 работ. Выставка открылась в «Салоне» на Большой Дмитровке, на вернисаже был Маяковский. Он подошел ко мне просто и сказал: «Идем, с тобой хочет познакомиться Лиля Юрьевна Брик».

Я подошел и познакомился.

Это было первое знакомство с Маяковским.

Лиля Юрьевна обошла всю выставку и ушла с Маяковским.

С тех пор я начал ходить на Водопьяный переулок на Мясницкой, отсюда же началось знакомство с Асеевым и другими.

Меня Маяковский с первого раза звал «старик», а я его Володя; он был моложе меня всего на два года.

1923 год

Володя написал «Про это» — первый раз он читал поэму на Водопьяном. Комната была голубая и пятиугольная из-за камина — стол, кровать Лили Юрьевны и рояль. Так как всегда была масса народу и некоторые садились на кровать, то я сделал табличку — «Никто не садится на кровать». Кроме того, я сделал фонарь для лампы из фанеры и кальки.

Лилечка полулежала на кровати, а Володя стоял и читал.

Были А. В. Луначарский, Николай Асеев, остальных не помню.

1 Когда А. Родченко преподавал дисциплину «Конструкция» (1920—1922), вуз назывался Вхутемасом, а не Вхутеином.

Читал Володя с необычайным подъемом, Лиля Юрьевна, очень довольная, улыбалась.

После чтения было небольшое обсуждение. Анатолий Васильевич высказался одобрительно.

Я начал фотомонтажи для «Про это». Лилю Юрьевну и Володю снимал для них Штеренберг, а я еще тогда не снимал.

Я начал делать фотомонтаж для журнала «Кинофот», также в плакатах к фильмам Вертова «Шестая мира» и «Киноглаз», Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», для «Молодой гвардии», «Спутника коммуниста» и т. д., поэтому Володя захотел, чтобы и «Про это» сделал я.

Я сделал обложку и 11 монтажей.

Тогда же начал работать по рекламе для общества «Добролет», сделал значки и плакат «Тот не гражданин СССР, кто «Добролета» не акционер».

Как-то вечером мы сидели на Тверском бульваре в павильоне — Володя, Асеев и я. Они стали смеяться над этими стихами «Добролета», зная, что я делал этот плакат, и предполагая, что эти стихи какого-нибудь плохого поэта. Я обиделся и стал их ругать за то, что они не пишут текста к рекламам, а что этот стих мой и получился он случайно, я просто сократил и переставил данный мне текст. Он был такой: «Тот не гражданин СССР, кто не состоит акционером «Добролета».

Не знаю, это ли дало толчок, или Маяковский уже собирался, а потому и заметил плакат, но только вскоре он предложил мне делать рекламы — для ГУМа: «Английский табак», «Голландское масло», «Отделение для мужчин», «Отделение для женщин», «Приезжий», «Часы Мозера» (1923 год).

Началась наша совместная работа. Марка была такая: «Реклам-конструктор МАЯКОВСКИЙ-РОДЧЕНКО».

Работали с огромным подъемом.

На факультете [...], где [раньше] делали ризы и лампады, начали серьезно учить будущих инженеров бытовых вещей...

...Оборудование сберкасс, трамвая, автобуса, арматура улиц, учреждений...

Писать про трудности создания такого факультета не стоит — это целая история. Идея эта и по сей день актуальна, и дело такое крайне нужно, именно теперь, а не тогда. Теперь, когда строится метро, конструируются новые машины, создается арматура быта.

Окончившие тогда студенты, теперь инженеры этих отраслей, работают и очень ценятся.

Первыми плакатами, сделанными с Володей, были:
«Нет места сомнению и думе —
Все для женщин только в ГУМе».
«Приезжий с дач, из городов и сел,
Нечего в поисках трепать подошвы —
сразу
В ГУМе найдешь все
Аккуратно, быстро и дешево!»

«Самый деловой, аккуратный самый,
В ГУМе обзаведись
Мозеровскими часами».

Тексты, написанные Маяковским на разных клочках бумаги, писались на рояле в Водопьяном.

Я приходил к Брикам на Водопьяный переулок (это было рядом со мной) и ждал, пока Володя, стоя у рояля, писал тексты. Иногда он прохаживался по комнате, отбивая такт рукой, снова наклонялся над роялем и записывал.

В последнем тексте (он у меня есть в эскизе) Маяковский написал «аккуратный» с одним «к», я же подумал, что так и надо, но рано утром получил записку: «Милый Родченко, «с дач» пишется без мягкого знака, а «аккуратный» — два «к». Исправь пожалуйста. В. Маяковский.

Часам к девяти зайду».

1924 год

Нескромный он был с аудиторией; обращался резко, по-деловому. С врагами говорил громяще и уничтожающе. И от этого не любил его обыватель — тихий и скромный, мелко подхихикивающий.

Читал он в Доме печати поэму «Ленин».

Клуб этот маленький, сцена маленькая, народу до того набилось, что уже у дверей зала толпа...

Володя расхаживает по сцене, большой и широкий, и деловым видом своим уже возмущает обывателя — «ну, какой же это Евгений Онегин!».

Он пьет воду и, когда становится невероятно душно, — снимает пиджак.

Это уже для обывателя невыносимо.

Володя поддергивает штаны... Конечно, такого «непоэтического» поэта, несмотря на то, что стихи гениальны, они принять за поэта не могут.

Я много слышал тогда, что им нравятся стихи его, но выступления его они не переносят.

Мне кажется, может быть, я много пишу о фронте борьбы и о себе, но ведь это, я повторяю, не для восхваления, а для показа атмосферы времени. Мы все-таки передовой отряд революционного искусства, и каждый в своей отрасли вел эту борьбу за новое советское искусство, даже в том, что были против искусства.

Борьба эта продолжается в иных формах и будет продолжаться в искусстве всегда.

Работа над советской рекламой — создание нашей новой рекламы — шла на полный ход.

К этому делу Володя относился очень серьезно. Он даже составлял расценки всяких рекламных работ [1]. Эти расценки утвердили. В них все было тарифицировано: текст, эскиз, художественное исполнение. Я сделал альбом наших работ для показа заказчикам.

Утром он ходил и принимал заказы или сдавал, брал цифровой и тематический материал. Часто это было большое количество отчетов, скучных книг, которые он прочитывал и выписывал цифры, темы и прочее.

1 В 1924 году за подписью Маяковского, Лавинского и Родченко в Тарифно-нормировочный отдел Секции изобразительного искусства Московского губернского союза работников искусств было подано заявление с просьбой обсудить и утвердить твердые расценки на «индустриально-художественную работу», выполняемую ими для «различных государственных и общественных учреждений» (*В. Маяковский.* Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1961, с. 209).

Вечером, часов в 7, в 8 я приходил. Иногда он еще дописывал тексты при мне, иногда они уже были готовы.

Текст был с рисунком, который он не мог не сделать, хотя каждый раз говорил, что «вот это я нарисовал, но тебе, конечно, не нужно, это я так, для ясности».

Он знал, что я не использовал его рисунки по той причине, что они были сатирические, в стиле лубка.

После определения размеров и назначения работы я шел домой, где немедленно садился за эскизы. Приходили ребята — студенты из Вхутемаса Жигунов, Быков, Соболев и другие и, расположившись у меня в мастерской, принимались за исполнение. Я же делал следующие эскизы, следил за исполнением, выполнял сам ответственные куски, намечал пропорции.

Это был ажиотаж, чтобы продвинуть новую рекламу всюду.

Вся Москва украсилась нашей продукцией...
Вывески Моссельпрома...
Все киоски наши...
Вывески Госиздата —
«Черное, красное, золотое»...
Резинотрест
ГУМ
«ОГОНЕК»
Чаеуправление

Было сделано до 50 плакатов, до сотни вывесок, упаковок, оберток, световых реклам, рекламных столбов, иллюстраций в журналах и газетах.

Об одной этой работе, продолжавшейся в течение нескольких лет, можно написать отдельную книжку, что я и думаю сделать, если эта окажется удачной [1].

Володя вечером и сам рисовал рекламные лубки, плакаты.

Вот записка:

«Родченко
Приходи ко мне
сейчас же
с инструментом для
черчения. Немедленно
В. Маяковский
(не смотри на записку
на двери Бриков)».

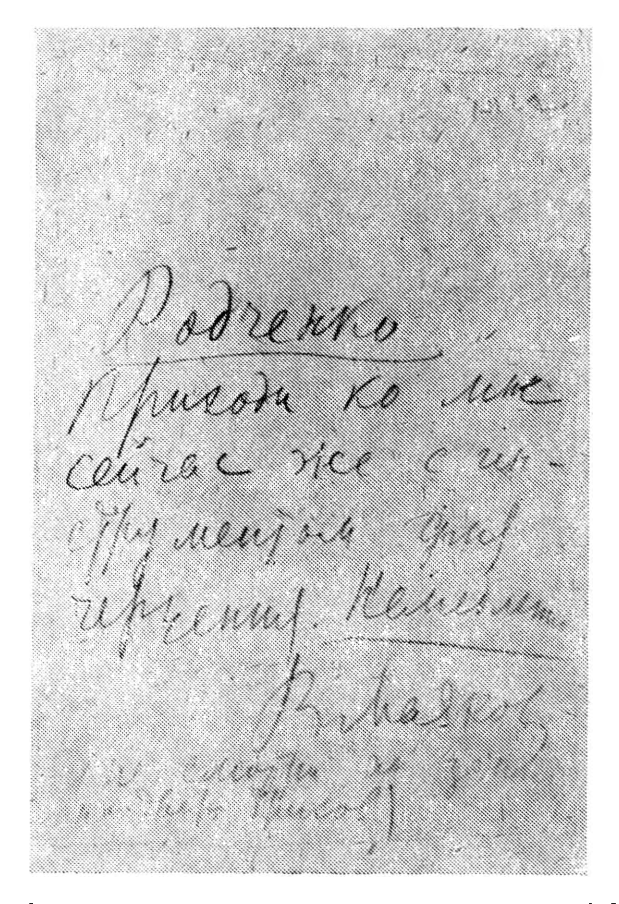
Придешь, оказывается, ему нужно написать текст или вычертить что-нибудь. Он не любил чертить и вымерять. Он любил все делать от руки. Все сразу нарисует карандашом, без помарок и после все обведет тушью и уже потом раскрашивает.

Видно было, что дается это ему легко и работать ему приятно, и он делался ласковым и нежным.

Работали иногда засветло. Утром, в 11, я уже нес плакаты Володе или он заходил за ними... Вечером повторение того же [...], иногда и переделка.

Сдавал работу обычно сам Володя, я был с ним только два раза. Во-первых, потому, что и заказы получать и сдавать он умел, во-вторых, мне было некогда, работа моя была трудоемкая.

[1] А. Родченко так и не написал книги о новой рекламе.


Родченко
Приходи ко мне
сейчас же с ин-
струментами для
черчения. Немедленно
В. Маяк

2. Записка В В. Маяковского А. М. Родченко. 1922

Вспоминаю, как он сдавал плакаты в Чаеуправление. Среди плакатов один «застрял», то есть вызывал у кого-то сомнения. Кто-то говорил: «Почему нет косы у китайца?» На плакате китаец был нарисован прямо в фас, с поднятыми руками, жонглирующий на ходу цыбиками чая.

Володя отвечает: «Коса есть, но она сзади, если повернуть его спиной, коса будет видна».

Другой спрашивает: «А почему цыбики держатся так в воздухе, это не реально...»

Володя: «Ну известно, китайцы фокусники». Смех...

Плакат принят.

Работы все прибавлялось, и я от бессонных ночей свалился, заболел малокровием и нервным расстройством, пришлось сократить работу. Володя привлек тогда Левина и Лавинского и многое стал делать сам.

В связи с работой по фотомонтажу начал и я заниматься фотографией — то и дело нужно было что-нибудь переснять, увеличить, уменьшить... Купил себе два аппа-

рата — 13×18 с тройным растяжением, с «Дагором» — камеру для пересъемки репродукций — и жилетный «Кодак»; не было у меня увеличителя и таковой я все время присматривал в магазинах.

В магазине у Гека на Тверской я обнаружил подходящий увеличитель, но сунулся платить — оказалось денег 180 рублей, а нужно 210. Сгоряча заплатив 180, я сказал, что сейчас принесу остальные. Выбежал из магазина и, идя дорогой, раздумывал: у кого взять деньги? У Бриков? У Володи?

Но они дома будут только вечером... Так я шел в глубоком раздумье по Кузнецкому...

И вдруг прямо передо мной... «Что с тобой, старик? У тебя такой убитый вид!»

Володя...

Я сразу ничего не объясняю ему: «Мне нужно три червонца!»

Володя дал, и я быстро от него бросился обратно. Пришел в магазин, заплатил и потащил фонарь домой, отдыхая на подоконниках магазинов.

Горестно думал: «Вот идиот, не взял денег у Володи больше, на извозчика...»

Притащил на восьмой этаж, меня встретила встревоженная Варвара...

Оказывается, Володя звонил и спрашивал, что со мной, он встретил меня расстроенного; я спросил у него три червонца, а взяв и ничего не сказав, убежал куда-то...

Этот эпизод маленький, но я его помню... Отношение его к товарищам было очень чуткое, внимательное.

В 1924 году в моей мастерской на Кировской я впервые фотографировал В. В. Маяковского.

Я сделал с него 6 фото:

1. Поясной портрет с папиросой.
2. В шляпе, до колен (выставленный на Всесоюзной фотовыставке в 1937 году).
3. В шляпе, в рост, с руками (не печатался).
4. Голова в фас.
5. Сидящий по колени.
6. Стоящий в рост.

Все это снято 9×12, на советских пластинках.

Первый — один из лучших его портретов и очень популярный. Я печатал его особенно много в нашей печати и экспонировал на выставках за границей.

Пушкино.

В первый приезд на дачу Маяковского в Пушкино в 1924 году я имел маленький аппарат ($6^1/_2$×9), называемый «Тенакс», с объективом 4,5, пластиночный.

Это было в воскресенье. Мы приехали с Варварой часов в 12 дня. Народу уже было человек 30. На столе чай и прочее.

Играют в городки, в том числе и Володя, он бьет левой рукой.

На балконе тоже народ, в комнатах, в саду, всюду.

Обедать уселись все, и когда ели мороженое, Володя вышел, я тоже пошел посмотреть сад, что-нибудь снять, и увидел — на заднем крыльце стоит мороженщик,

накладывает несколько порций и ставит на пол. Оказывается, «Скотик» очень любит мороженое, так Володя смотрит, чтобы мороженщик не обманул и действительно дал полностью заказанное «Скотику» мороженое.

Володя стоит и с невероятной нежностью смотрит, как «Скотик» ест и облизывается.

Володя улыбается и спрашивает: «Ну, еще хочешь?».

Я решил их снять со «Скотиком». Он взял его на руки, и в саду я их снял. Получилось два снимка. У Володи сохранилась эта нежная улыбка, целиком относящаяся к «Скотику».

Уезжал в Берлин Володя — собрались в Водопьяном у Бриков. Их не было, они уже, кажется, были в Берлине.

Я, как начинающий фотограф, пришел с аппаратом 9×12 — «Универсалка» с объективом Бертио — 6,3 пластинки.

Конечно, расставил группу — Маяковский, Лавинский, Гринкруг, Шкловский, Левидов, Асеев, Левин, Кольцов. Поставил стул на стол и в пепельницу насыпал магния. Свет потушили, на спичку навел фокус. Все сидят в темноте. Зажег ленту магния и сам встал около Маяковского. Пока горела лента, Володя говорит: «А ты не взорвешь дом?» Раздался страшный звук, и снимок готов.

Комната полна дыма, открываются окна...

Я занялся радио, начал строить радиоприемник четырехламповый. В продаже тогда таких не было. После него хотел сделать супергетеродин [1], но не было переменных конденсаторов, и мне очень хотелось иметь два заграничных одинаковых, а так как Володя уезжал в Париж, я его попросил привезти.

[1] Приемник небольшой мощности с наушниками.

В то время нельзя было ввозить радиочасти из-за границы.

По приезде звонят Брики: Володя приехал, приходи.

Пришел, он дает со стола один конденсатор, завернутый в бумагу, а другой из чемодана в коробке. Оказывается, он боялся, что на таможне отберут два, так он один вез в кармане, а другой в чемодане.

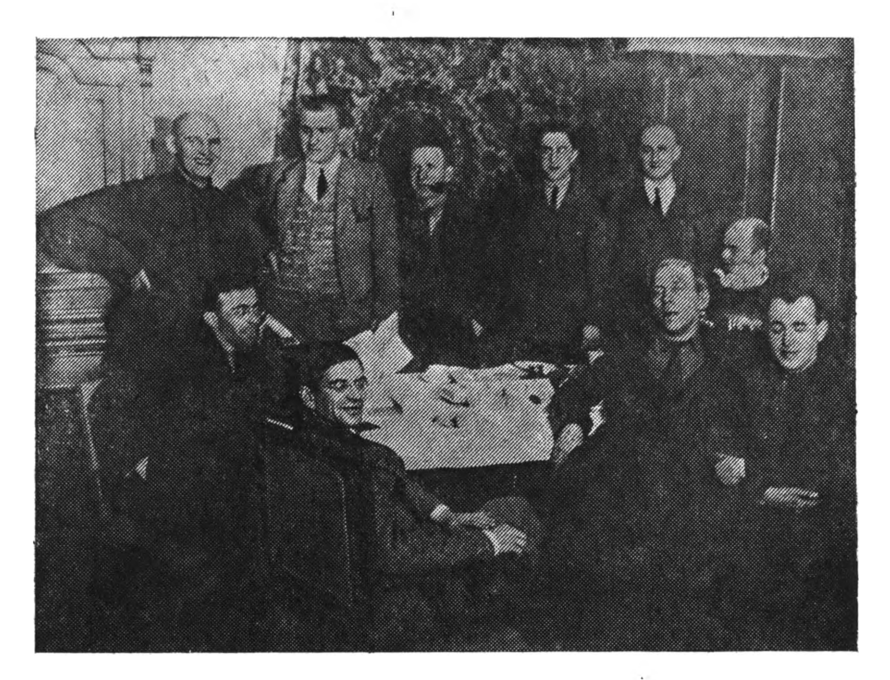
Настолько внимателен был он, как он исполнял всякие просьбы!

Но самое замечательное это было с другой просьбой.

Уезжал в Германию мой хороший знакомый инженер. Я ему советовал купить себе «Лейку». «Лейки» только что появились, и в СССР их еще не было. Мне тоже хотелось «Лейку», но столько валюты у меня не было, да и две он все равно бы не привез, поэтому я себе просил «Эско» — дешевый аппарат на кинокадр.

Когда он приехал, то оказалось, что себе «Лейку» он привез, а «Эско» со своим увеличителем попросил другого инженера привезти. Тот не привез, а сдал эти аппараты в наше посольство. Год эти вещи там лежали. Я, конечно, попросил Володю привезти (я не знал, что за увеличитель).

Вскоре Володя приезжает, дает мне документ и говорит: «Иди получай, привез, но замучился с этим увеличителем, он такой тяжелый и большой». Действительно,



3. Проводы В. В. Маяковского в Берлин. Стоят (слева направо): А. М. Родченко, В. В. Маяковский, А. М. Лавинский, М. Е. Кольцов, Л. А. Гринкруг; сидят: А. С. Левин, М. Ю. Левидов, Н. Н. Асеев, В. Б. Шкловский, Б. Ф. Малкин. 1924

если бы я знал его величину, я бы постеснялся попросить Володю. Но он опять, несмотря на неприятные и канительные хлопоты, привез все. Я еще забыл сказать, что ему пришлось доставать и лицензию на все это.

Он также купил и отправил из Парижа кинорежиссеру Кулешову «Форд» спортивный.

Внимательность его была и без просьбы.

Володя привозил из каждой поездки, как и другим, мне всегда что-нибудь.

Так, он привез пастель (цветные карандаши).

Из Парижа — фотобумагу, подарок знаменитого Ман Рея. Это была новинка — фотобумага на прозрачной подложке. Фотоснимки самого Ман Рея.

Две гравюры Пикассо, подаренные ему самим автором, он подарил мне.

Привозил он монографии, журналы и т. д.

1925 год

По предложению Володи, который входил в члены комитета Всемирной Парижской выставки 1925 года от Академии художественных наук, мне заказали экспонат на выставку в Париже — «Рабочий клуб». И еще нужно было сделать копии с тех плакатов, что мы делали для Моссельпрома, ГУМа и Резинотреста.

Клуб приняли, и макет и чертежи, а выполнять решили там, ввиду короткого срока. Таким образом, мне нужно было ехать в Париж.

Кроме клуба, мне предстояла еще расцветка нашего павильона и внутри и снаружи, и проект оформления и исполнения трех залов Гран-Пале и развеска их экспонатов.

Одним словом, дел нашлось.

Я уехал в марте 1925 года и приступил к работе. В Париже с 10 утра до 6 я каждый день был в павильоне, кроме того, еще дома проектировал. Работал три с половиной месяца.

Володя приехал тоже в Париж, он собирался в Америку. Несколько вечеров мы провели вместе. Он мне показывал Париж, познакомил с Эльзой Юрьевной и Леже.

Эренбург тоже показывал мне Париж. С его женой, Л. Козинцевой, я был знаком еще в Москве, она училась у меня во Вхутемасе.

Эренбурги прозвали искусство «зачем это нужно», так как я всегда так называл, когда видел не технику, а искусство. Я тогда признавал только технику.

В Париже я купил себе «Септ» с 12-ю кассетами и «Минимус-Пальмос» 4×6 с объективами Тессар 80[1]; 2,7[2]. «Лейки» еще не было; а модная камера была «Эка», которой снимал Эренбург.

1 Фокусное расстояние.
2 Светосила.

Я был еще плохой фотограф и в Париже снимал мало. Да и не зная языка, боялся влипнуть в какую-нибудь историю.

Эренбург снимал улицы, людей и дома. В комнате всюду стояли тазы, ванны, и как белье, всюду висели пленки. Меня «Эка» не соблазняла, стоила она дорого, а размер — кинокадр.

В Гран-Пале нам отвели три зала — неожиданно. У нас не было и денег на их оформление, и даже не знали, хватит ли экспонатов. Гран-Пале — это дворец или королевские конюшни — уже давно используется под выставки, поэтому стены грязные, рваные, в дырках от гвоздей, пол тоже, верхний свет идет от грязных окон; передо мной встала задача, как оформить дешево, быстро и оригинально.

Я придумал так — легкие стеллажи из фанеры, стены оклеить бумагой и окрасить, а пол... пол покрасить клеевой сажей.

Щиты поставил ребрами и покрасил — серое, белое, красное. При входе из залов, принадлежащих другим странам, например, Польше, не было видно ни надписей, ни красного цвета, но по мере продвижения по залу красный цвет все более и более разгорался, и у входа становилась видной огненная надпись «СССР».

Ну, а черный пол и его черная сажа неслись вместе с посетителями в другие павильоны на голубые и золотистые ковры...

Начали жаловаться, но это не помогло, мы ссылались на то, что нет денег. В конце концов они сами нам постелили дорожки за свой счет.

Мы с Володей за рекламу получили серебряную медаль, кроме того, я за театр и интерьер еще две медали.

Мы бы получили и золотые, но Франция к СССР относилась тогда неважно и явную агитацию не поощряла. Франция — торговка, она все продает.

В «Рабочий клуб» я положил массу журналов и книг. И каждый день их воровала публика, и мы молча прибавляли. Комитет нам указал, что у нас мало охраняют, и потому у нас воруют. Но мы отвечали: что сделаешь, мы бедные. Тогда нам поставили ажана (полицейского).

1926 год

Володя очень часто ездил за границу. По карте поездок, которую сейчас делает Варвара, выяснилось, что в год он ездил на круг 4 раза. Но тогда это было так мало заметно, что его нет в СССР или в Москве. Вернее, совсем не было заметно. Не было никаких сборов, прощаний, встреч, также и в газетах он продолжал печататься, присылал стихи, а приезжал и сразу же выступал с докладами и новыми стихами.

Он привозил целые чемоданы журналов, каталогов, книг. Все это отдавал Осе, и в его комнате был целый склад. Мы толпились в этой комнате, смотрели, спорили и намечали планы. Комната Оси — это особенная комната, и ее нужно при музее[1] восстановить.

1 Имеется в виду Музей В. В. Маяковского.

Когда приезжал Володя, Ося был страшно оживлен, он показывал нам привезенное, объяснял, переводил и т. д. Володя же продолжал быть таким же, как всегда. Он ничего не рассказывал, не показывал, не говорил. Как будто он никуда и не ездил и только вчера тут сидел.

Но зато — на выступлениях и в стихах другое дело.

Мне казалось, что дома он потому и не рассказывал, чтобы не повторяться и не терять настроения.

Мы уже привыкли, что все расскажет и объяснит Ося.

После просмотра Оси и использования в печати всяких новинок, журналы и книги отдавались по специальностям — мне искусство и фото, Жемчужному — театр и кино, Лавинскому — скульптура и архитектура, и другим — кому что нужно.

Привез и подарил мне Володя монографии — Гроса, Ларионова, Гончаровой, Делоне, «негров», Руссо, Пикабия, Андре Лота, Б. Григорьева, Пикассо.

Таким образом, и печать и нас он информировал о культуре и искусстве Запада.

Он любил все виды искусства и крепко был с ними связан.

Комната Володи была обычно открыта, и если народ не помещался в столовой, то он сидел в Володиной комнате.

У Оси же в комнате составлялся план ЛЕФа, задумывалась его изочасть, а в столовой шли споры Володи с Третьяковым, Чужаком, а они всегда спорили. Володя нервничал и повышал голос так, что в шкафу звенела посуда [...]

Чужак, вероятно, в связи с болезнью, был старчески ворчлив и раздражен.

Асеев целиком полагался на Володю.

А Кирсанов был молод, и ему еще много надо было работать, но он любил и слушал Володю.

Перцов всегда восторженно относился к Володе, это было видно по глазам, они влюбленно на него смотрели. Но многое в ЛЕФе он оспаривал.

Шкловский был самовлюблен и нервен, как женщина. Он всегда находился рядом сам с собой и смотрелся на себя, и слушал только себя и для себя говорил.

Лавинский перегибал и всегда был болен крайностями.

После всего этого садились играть, обычно в маджонг или карты.

Играть Володя страшно любил. Я не игрок, но я не видел более страстного игрока.

Он весь уходил в игру, как во все, что он делал.

1927 год
Пушкино

Я вернулся в Пушкино... и каждый день бывал у Бриков — Маяковского.

На даче жили Брики, Маяковский, Кулешов, Хохлова, ее сын и часто приезжали Жемчужные, кроме, конечно, другого разного народа, особенно по воскресеньям, например, Райт, Кушнер, Асеев, Пудовкин, Штеренберг, Денисовский, Луэлла, Левидов, Малкин, Лавинский, Левин, Лева Гринкруг, Кассиль, Кирсанов, Маяковские, Незнамов.

Одни сидели, разговаривали. Другие играли в маджонг, или в городки, или в карты.

Володя больше играл, чем разговаривал, играл во все игры. Иногда стреляли из духового ружья.

Моей дочери было 5 лет, и она читала наизусть «Конь-огонь», «Что такое хорошо» и кирсановские стихи.

Володя ей написал на книжке «Что такое хорошо, что такое плохо»: «Муле Родченко дядя ЛЕФ». И на книжке «Кем быть»: «Милой Муле — Володя».

Мы сняли в Пушкино одну комнату, но в ней только спали, я целый день болтался на реке, а вечером и в дождливые дни сидели у Бриков. У них дача двухэтажная, с двумя балконами и огромным участком. Володя занимал маленькую комнату у балкона.

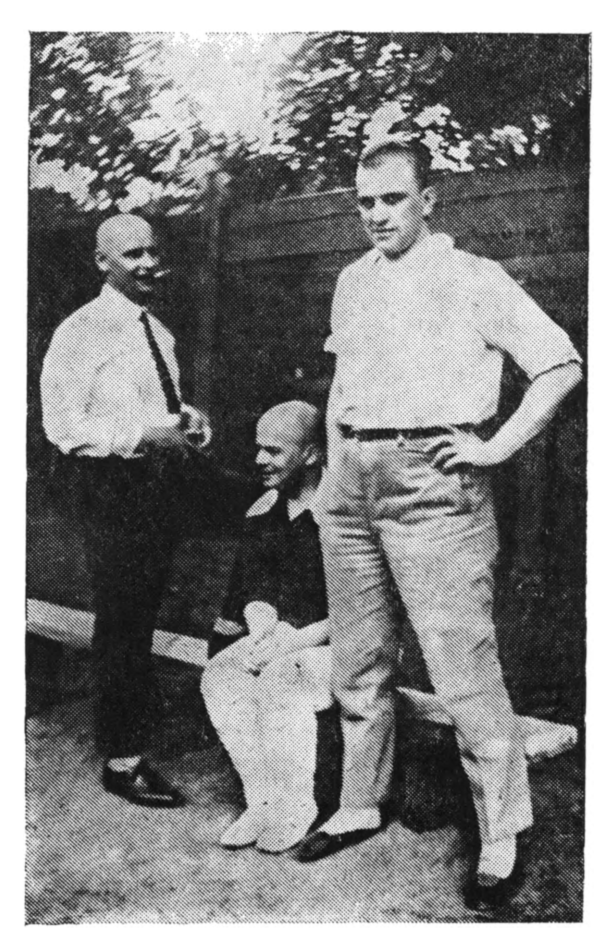
Кормили всех с субботы до понедельника. Обед с массой лесных ягод, салаты, пекли всякие пироги. Это здорово умела Анечка, которая специально приезжала на лето.

Купаться Володя не ходил и каждый день уезжал в Москву с утра, оставляя Лиле записки в стихах и с рисунками. Чай он пил утром один, ещё в постели. Вставал рано и что-то утром писал, как бы поздно ни ложился.

Было на даче его рождение. Мне не хотелось в Москву ехать за подарком, и я сделал сам «игру-палочки», которые вытаскивают, чтобы не задеть другие.

Игра понравилась Володе, и долго существовали эти палочки у него на столе.

Как-то Володя попросил меня напечатать фото с Ленина. У меня были репродукции, снятые с фото в музее Ленина. Я принес ему два отпечатка. Один — голова



4. А. М. Родченко, В. Б. Шкловский, В. В. Маяковский. 1927

говорящего Ленина, а другой — стоящего на грузовике на Красной площади. Он их повесил в комнате на Лубянке. До последнего момента говорящий Ленин висел на стене.

Видимо, как-то, смотря на эту фотографию, он написал стихотворение «Разговор с товарищем Лениным».

В одно из воскресений мы сговорились с Бриками и Володей посниматься как следует. Пришел я часов в 12. Начал в комнате. Снял Лилю у телефона, у окна и всех вместе за столом — Володя, Бескин, Варвара и Лиля. Совершенно неожиданно приехал Авербах, и начался спор. Я ушел в садик — это в Гендриковом — и, снимая всех, все ждал, когда Володя придет. Но он, не желая сниматься с Авербахом, не шел.

Вечером, когда солнце заходило, ушел Авербах, и Володя спустился в сад, но было уже поздно и темно. Снял я три раза, но с такой выдержкой, с руки, что аппарат дрожал.

И вот так всегда — трудно было снять Володю, то он спорит, то он играет, то его нет.

В «Известиях» 25 и 27 февраля 1927 года появился подвал «Заметки журналиста. ЛЕФ или БЛЕФ»:

«В одном из номеров «Правды» интригующе бросилось в глаза: «Новый ЛЕФ» — журнал левого фронта искусств. И на видном месте объявления заглавие статьи «Родченко в Париже». Объявление достигло цели: я заинтересовался. Я развернул вторую тетрадку журнала... пропустил стихообразную статью Вл. Маяковского «Нашему юношеству» и принялся за Родченко. Не всякий знает, кто такой Родченко и почему важно, что Родченко был в Париже.

Но не зря же, думалось мне, он занимает четвертую часть «Нового ЛЕФа». Тут что-то есть.

Но разочаровался с самого начала — название оказалось «трюком», то были отрывки из писем, которые названный Родченко писал кому-то из своих домочадцев. Но и это небезынтересно: «Наши за границей».

О чем же пишет «Новый ЛЕФ», с такой вызывающей поспешностью поднесенный читателю?

Я воздержусь от критики. Я не дам никакой оценки этой переписке. Я сделаю лишь несколько выборок из писем. Пусть читатель судит сам об их великолепии. Вот что написал Родченко из Европы».

И тут он [Полонский] приводит выдержки в большом количестве, тщательно «подобранные», а это нетрудно при желании. Письма эти я не писал для печати, и потому в них несколько свободное обращение и много личного.

Но меня печатали не как литературу, а как художника, имеющего определенный взгляд на искусство.

И взгляд этот не схож со взглядом эстета Полонского.

Перепечатывая гнусную травлю этого журналиста, я задумался над выражением «стихообразная статья». Что это? Показать, что Маяковский не умел писать прозой, что ли? Решил найти и прочитать. И что же — этот «журналист» так называл стихи Маяковского.

23 марта 1927 года на диспуте «ЛЕФ или БЛЕФ» [1] Володя, выступая против Полонского, так говорил обо мне:

«Например, у нас были помещены письма Родченко, о которых Полонский пишет так: «Двенадцать страниц домашних писем неведомого Родченко». У нас в «ЛЕФе» имеется примечание Шкловского: «Если Родченко неведом Полонскому, то это факт не биографии Родченко, а биографии Полонского». А если ему неведомо, то разрешите сообщить. Товарищ Родченко имеет право голоса в советской культуре, потому что Родченко находится в содружестве с другими лефами, создателями, революционнейшими носителями живописного изобразительного метода [...] (Голос с места: «Моссельпром»). О Моссельпроме будет разговор своим чередом. Родченко в 1923 году на страницах того же «ЛЕФа», идя в ногу с техникой, впервые ушел от изображения пером и карандашом к фотомонтажу. Это было в 1923 году, а сейчас фотопечати от-

1 Для данного издания большая часть этого фрагмента из воспоминаний А. Родченко выверена по тексту Полного собрания сочинений В. Маяковского (т. 11. М., Изд-во «Правда», 1978, с. 317—319). В текстах (у Родченко и в собрании сочинений) есть расхождения. Видимо, с одной стороны, в процессе редактирования стенограммы при подготовке Полного собрания сочинений в текст выступления Маяковского были внесены изменения, которые в ряде мест оказались не только стилистическими, но и смысловыми. С другой стороны, А. Родченко, включая фрагмент стенограммы в свои воспоминания, судя по всему, уточнил факты, относящиеся к его дея-

тельности. Например, Маяковский назвал А. Родченко автором не только Рабочего клуба, но и избы-читальни (Международная выставка в Париже, 1925). Родченко, приводя слова Маяковского, убирает упоминание об избе-читальне и т. д. Учитывая это, те части из публикуемого фрагмента выступления В. Маяковского, в которых приводятся факты деятельности А. Родченко, даны в редакции Родченко (они обозначены квадратными скобками).

дано распоряжение за подписью заведующего перевести всю печать на монтаж или иллюстрацию по способу Родченко. [За три года от первого штриха, от первого фотомонтажа он перевел советскую книгу и советскую обложку на этот стиль.] Товарищ Родченко создал стиль новых книжных обложек. Вещи с лучшими обложками, как-то: Полное собрание сочинений Ленина [каталоги на Парижской выставке], в общем более 200 номеров — созданы этим самым Родченко.

Когда нужно было выдвигать левое революционное живописное искусство на Западе, кого выдвинул комитет по организации Парижской выставки? Родченко, который исполнил отделку почти всех павильонов нашего Советского Союза. [Им же был сделан Рабочий клуб, который по окончании выставки был подарен Французской Компартии.] Дрянь бы Советская республика Компартии Франции не подарила. Значит, это выражало лицо Советского Союза на международной выставке.

Сейчас этот самый Родченко имеет, может быть, добрые боевые заслуги [в области оформления, фотомонтажа, обложечных, рекламных проблем] и прочего и совсем не вправе быть запамятованным Полонским.

Тогда т. Полонский, просмотрите последние страницы «Известий» и «Правды», и если вы интересуетесь историей Компартии, то вы должны знать, что двадцать пять листов издания Комакадемии — вся история Компартии — дело Родченко. Это единственная история в изобразительных и фотографических образах Коммунистической партии. И называть так человека, который с таким трудом продвинул в деревню эти плакаты и который сейчас выпускает третье издание этих плакатов на всех языках! Значит, т. Полонскому надо было бы знать. А если он не знал до сих пор, то может узнать сегодня. Хотя очень странно писать книжку по истории советского плаката, не принимая в соображение имя Родченко.

Затем перейдем к Моссельпрому, переходу его в гущу нашей современной жизни. Посмотрите в Госиздат, и вы увидите, что стандарт типовой вывески и все оформление Госиздата — это (черное, красное и золото) дано как типовое на весь Советский Союз тем же самым Родченко. Правда, Полонский будет говорить: а у меня Кругликова силуэтики дала. Но это уже различная установка: кому силуэтики, а кому оформление самой жизни. Я не хочу выдвинуть Родченко из всей суммы наших работников по ИЗО. Такую же работу провели и Степанова, и Лавинский, и Семенова, и другие. Не замечать этой работы — это высшее барство и журнальное чванство, которое только можно найти».

Володя выступил в мою защиту не просто как за своего друга или лично знакомого ему человека.

Во мне он защищал соратника, приверженца определенных установок в искусстве.

Ему было поэтому важно показать не лично меня, не какие-то мои качества, а мои работы и характер моего направления в искусстве.

Со свойственной ему прямолинейностью и темпераментом бойца он характеризовал меня как художника.

Володя всегда считал нужным защищать людей, рядом с ним борющихся.

В этом же диспуте есть пример, как он умел разделываться с противником, когда надо, острой шуткой — на вопрос Нусинова: «Где «Капитанская дочь» ЛЕФа?» — Володя тут же крикнул: «У нас «капитанский сын» — Родченко».

Я не хочу оправдывать целиком ЛЕФ, но я оправдываю целиком Маяковского.

Мы делали наряду с ценным и нужным безусловно много ошибочного.

Например, по моей линии, — по искусству.

Совершенный отказ от живописи в пользу фотографии был ошибкой.

Лефы разбрелись еще при существовании ЛЕФа.

Но мы должны были быть вместе и особенно Маяковский не мог быть один, он не привык быть в одиночестве.

И когда он вошел в РАПП [1], то РАПП не дал ему ни друзей, ни интересной работы, ни идей, ни перспектив...

И тогда он ушел совсем...

Но я забежал вперед, нужно еще вспомнить о «Клопе».

На чтение «Клопа» мы со Степановой были приглашены, не помню, кто там был, но это было, кажется, на Таганке.

Мне особенно запомнилось, как начинал Маяковский читать «Клопа». Это было так неожиданно и так гениально оригинально...

Взял рукопись и начал.

В.
Маяковский
«Клоп»
феерическая и т. д.

Вот это очень резкое, неожиданное и очень громкое «В», а остальное все одинаковое, меня так поразило.

Видимо, Мейерхольд был против меня как художника, и потому репетиции уже шли и первые четыре части современные и бытовые уже делали Кукрыниксы, а будущее — 70-й год и части 5, 6, 7, 8 и 9-я не делались совсем.

Но Володя, видимо, уговорил Мейерхольда, и меня пригласили как оформителя.

Я срочно придумал макет, и пока помощники его строили, я делал спешно эскизы костюмов, а их было очень много.

Мейерхольд — гениальный режиссер, очень интересно смотреть его репетиции, где он сам показывает актерам, видно, как он создает роли, движение сцены.

Мейерхольд все делает сам, и поэтому он любит и художников молодых, неизвестных, которыми можно руководить.

Но он знал, что со мной придется этого не делать, и дал мне полную свободу действий и ни в чем мне не противоречил. Только в последние дни, когда вынесли из мастерской конструкцию и она временно оставалась в зрительном зале, он заявил, что очень мрачно и что все это не годится.

[1] РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей (1925—1932). В. В. Маяковский вошел в РАПП в 1930 г.



5. Д. Д. Шостакович, В. Э. Мейерхольд,
В. В. Маяковский и А. М. Родченко
на репетиции пьесы В. В. Маяковского «Клоп». 1929

Также, когда несколько новых костюмов показали на сцене, он заявил, что они никуда не годятся.

Но я спокойно заметил, что давайте, увидим все это на сцене вечером, и тогда можно будет спорить и решать.

Рабочие начали ставить, и я, все установив, ушел домой обедать.

Вечером назначена была репетиция с конструкцией и костюмами.

Я нарочно запоздал, и когда вошел в зал, репетиция шла. Первым подошел ко мне Володя, он пожал руку, сказал «спасибо» и что ему все очень нравится.

Я мрачно заметил, что Мейерхольд недоволен.

Володя сказал, что, наоборот, он в восторге.

Мейерхольд также поздравил меня; как будто днем ничего не произошло.

Мне было некогда, и я на репетицию смотрел с балкона, где была дверь в мою комнату, в которой я работал. Внизу я часто видел рядом с Мейерхольдом Маяковского, но спускаться к ним не было времени, так что во время работы я мало слышал и видел Володю.

Мейерхольд ставил «Клопа» без особого энтузиазма: Зинаида Райх не играла.

И «Клоп» мог бы быть сделан Мейерхольдом безусловно интереснее, но Мейерхольд, вероятно, мечтал о «Даме с камелиями».

Печать также была сдержанна, и пьеса шла недолго.

Последними моими работами с Маяковским были обложки к «Клопу» и самая последняя — оформление

«Грозного смеха», выпуск из печати которого Маяковский уже не застал.

«Грозный смех» издали отвратительно — на плохой бумаге, грубо и грязно.

Еще, правда, я принимал некоторое участие в выставке «Двадцать лет работы Маяковского». Я пишу «некоторое», потому что вхождением в РАПП Маяковский всех нас как бы бросил. Мы, конечно, понимали, что он будет всячески бороться, чтобы мы все тоже вошли, но с другой стороны, мы знали, что РАПП оторвал от нас Маяковского не для того, чтобы дать ему творческий широкий путь, и не для того, чтобы лефовцы все вошли в РАПП, а как раз наоборот.

Мы знали, что в РАППе делать нечего будет не только нам, но и Маяковскому.

Так оно и оказалось.

Делать ему было нечего, и он сам выдумал себе занятие. Выставку «20 лет работы».

Он бегал, носился, звал помогать, но мы вяло ему помогали.

Мы его любили и потому все же помогали, хотя могли и нужно было не помогать.

Ведь он ушел от нас, а не мы от него.

Группа ЛЕФ, группа очень интересная, и много могущая сделать, и если Маяковский выше всех, то все же отдельно каждый представляет тоже большой интерес, и при умелом использовании Лефы могли создать в советском искусстве очень интересные новые вещи.

И было глубокой ошибкой просто разгромить ЛЕФ, оторвать Маяковского и все это бросить.

Во-первых, это дезориентирует, во-вторых, и самому РАППу становится скучно.

На выставку никто не пришел — ни представители печати, ни руководители РАППа, и это влило масло в настроение одиночества Маяковского.

Он бросил ЛЕФ, бросил товарищей, вошел в РАПП...

А РАПП, приняв его в члены, больше им не интересовался.

Я представляю теперь настроение Маяковского...

И я бы не хотел быть на его месте.

Итак...

Итак...

14 апреля 1930 года...

Я с утра был в Планетарии, где устраивал антирелигиозную выставку, меня вызвала по телефону Варвара и сказала: «Володя застрелился».

— Как, совсем?

— Да, насмерть.

Стало странно и дико, неужели и мы виноваты в этом?

Может быть, частично и мы.

Но ведь он такой крепкий?

И рухнул сразу, как от молнии.

Ну как это может быть?

Всю дорогу я с ненавистью вспоминал рапповцев.

И проклинал Авербаха и иже с ним.

Заехал домой, зарядил «Лейку» и поехал на Таганку.

Все еще мелькало, что, может быть, не совсем.... Может быть, есть еще надежда.

Но когда вошел в столовую и увидел людей и лица и эту странную тишину...

Эй!
Господа!
Любители
святотатств,
преступлений,
боен, —
а самое страшное
видели —
лицо мое,
когда
я
абсолютно спокоен?

Он лежал в своей крошечной комнате, накрытый простыней, чуть повернувшись к стене.

Чуть отвернувшись от всех, такой страшно тихий, и это остановившееся время... И эта мертвая тишина... говорила опять и опять о злобной бездарности, о гнусной травле, о мещанстве и подлости, о зависти и тупости всех тех, кто совершил это мерзкое дело... Кто уничтожил этого гениального человека и создал эту жуткую тишину и пустоту.

Я сделал с выдержкой пять снимков и, угнетенный этой мертвой тишиной, ушел домой.

Начались дни печати,.. все требовали портретов.

Настроение ужасное, а тут сиди в темной комнате, а перед тобой на чистой бумаге беспрерывно появляется Маяковский.

Это жестоко... но это нужно для него.

Варвара оформляла «Литературную газету», посвященную памяти великого пролетарского поэта.

И последнее оформление было сделано — оформление гроба в Союзе писателей на Поварской.

И тут не без борьбы, я боролся с цветами...

Его хотели завалить цветами, везли и везли...

Вдруг все стали везти цветы — все организации, редакции, издательства...

Я хотел сохранить некоторую суровость, нелюбовь к мещанству, я беспрерывно выносил цветы...

В почетном карауле я опять почувствовал эту пустоту, нелепость смерти...

Но сколько народу, он шел и шел, и так и не было конца.

Это ОН не имел резонанса в массах! — они говорили.

Когда везли гроб, то милиция не могла сдержать толпы, и из переулков все время прорывались толпы и все время нарушали порядок.

На домах вывешивали флаги и стихи Маяковского.

Если бы видел это Володя, он бы понял, что он не один, что он имеет резонанс, что его любили, что он нужен.

Но... ОН медленно покачивался на грузовике, на железной платформе, сделанной по эскизу Татлина студентами Вхутеина, глухо громыхавшей и суровой.

Он медленно плыл.

Самый живой из живых.

Боевой командир нового революционного фронта искусств.

Великий пролетарский поэт СССР.

...Слушайте ж:
все, чем владеет моя душа,
— а ее богатства пойдите смерьте ей! —
великолепие,
что в вечность украсит мой шаг,
и самое мое бессмертие,
которое, громыхая по всем векам,
коленопреклоненных соберет мировое вече, —
все это — хотите? —
сейчас отдам
за одно только слово
ласковое,
человечье.
В. Маяковский
(«Дешевая распродажа», 1916)

1939

Архив В. А. Родченко. Публикуется впервые

О Татлине
1915—1917 гг.

С Татлиным я познакомился у А. Веснина, к которому пришел с Варварой за подрамником (она была с ним знакома). Жили мы с Варварой в комнатушке в 10 квадратных метров, и я решил написать большую вещь, а подрамника и денег не было.

Вот я и попросил подрамник напрокат 1,50 на 1 метр. Холст тоже было трудно купить настоящий, а потому я купил дешевой бязи, загрунтовал и вместо мольберта привязал его к кровати.

Татлин был в гостях у Веснина, нас познакомили. Я стал рассказывать, как хожу и хожу и никак не добьюсь толку, чтобы участвовать на выставке «Мир искусства». Татлин тоже пожаловался: «У меня уже седые волосы, а «они» все не признают меня! Ну, ничего, мы устроим футуристическую выставку. Вы оставьте адрес, и тогда будете в ней участвовать».

«Спасибо, — отвечаю я. — Это было бы замечательно».

И действительно, через некоторое время пришел ко мне В. Е. Татлин, посмотрел работы, одобрил и сказал:

«У нас организована выставочная группа, в которую входят художники: В. Татлин, Л. Попова, Н. Удальцова, А. Экстер, В. Пестель, И. Клюн, Л. Бруни, К. Малевич и, значит, Родченко. Деньги на выставку все внесли, но так как у вас их, наверное, нет, то вы будете своим трудом отрабатывать, как и я.

Я являюсь организатором и устроителем, а вы — моим помощником, и к тому же вы будете продавать билеты... Согласны?»

«Конечно», — ответил я.

И вот сняли на месяц пустующий магазин на Петровке, дом 17, и стали развешивать вещи.

Магазин состоял из двух помещений: одно большое, а другое, в глубине, маленькое.

В первом повесили контррельефы Татлина, Попову, Экстер, Удальцову, Бруни, Клюна и Малевича.

В дальнем М. Васильеву, меня, Пестель и позже прибавили молодого Юстицкого.

Началось мое первое выступление в Москве. Я выставил беспредметную композицию 150×100, «Две фигуры», несколько маленьких и беспредметную графику.

Татлин, как я уже говорил, выставил контррельефы и немного живописи. Удальцова — кубистические вещи. Попова, Клюн, Малевич, Пестель — также.

А Бруни выставил разбитую бочку из-под цемента и стекло, пробитое пулей, что особенно вызвало возмущение публики.

Публики в будни было очень мало. Публика была разная. Больше случайная, которая смеялась, а также возмущалась.

Я объяснял вещи, сам мало понимая в кубизме, который мне не совсем был понятен.

Некоторые приходили, первый раз видя такие произведения, но не смеялись, а старались понять и ходили по нескольку раз, слушая мои объяснения, и, поняв, страшно благодарили и делались поклонниками.

Трудно было объяснить только те вещи и тех авторов, которые были не талантливы, а являлись эпигонами футуристов. Хотя на выставке собственно футуристов не было. Был кубизм и абстракционизм.

На вернисаж пришел Малевич и устроил почему-то скандал Татлину. Я тогда толком не понял, что было...

Малевича вещи мне нравились больше других, кроме, конечно, Татлина. Они были свежи, своеобразны и не похожи на Пикассо. Но сам Малевич не нравился. Он был весь какой-то квадратный, с бегающими неприятными глазами, неискренний, самовлюбленный, туповато односторонний. Подошел ко мне и сказал: «Вы здесь единственный, но знаете ли, что вы делаете?» Я ответил: «Не знаю!..» «Знаете, все, что они делают, старо и подражательно. Все это уже кончено. Идет новое, наше русское. И я делаю его, приходите ко мне, а у вас интуитивно оно уже есть. Оно носится в воздухе!» И дал адрес. Я часто ходил к Татлину и очень его уважал и считал тогда, как и теперь, за талантливого мастера, а потому рассказал ему все про Малевича.

Он ответил: «Не ходите к нему!»

Я и не пошел.

Владимир Евграфович жил на Старо-Басманной, на 8-м или 9-м этаже в доме железнодорожной организации. На чердаке устроил мастерскую, отеплил. Мастерская была любопытная, сделанная из фанерных щитов. Жил он один, и, как у бывшего матроса, было всюду прибрано и чисто. Он тогда работал над постановкой оперы Вагнера «Летучий голландец». Работал без заказа, просто для себя. Это были костюмы и детали архитектурные к декорациям, я тогда поразился их количеству и вариантам одной и той же детали крепления потолка в комнате.

Все это изучалось им с тщательным вниманием и огромным художественным вкусом.

Это настоящий русский огромный художник, который, хотя и любит славу, но... ждет... и может ждать. И я уверен, что она еще придет к нему. Только настоящие русские художники могут так работать, годами не пользуясь им принадлежащим успехом и с большим трудолюбием и простым чистым вкусом работать на неизвестное будущее вплоть до смерти.

В мастерской стоял верстак и тиски и все столярные и слесарные инструменты.

Я заходил часто, и мы много беседовали. У Татлина на все был особый свой взгляд, и от всех он хотел мастерства и искусства. Он любил простых людей, мастеров своего дела.

Он любил все простое, но добротное и крепкое.

Он носил матросскую фланельку, матросские брю-

ки, а также простые английские военные ботинки, подбитые железом, шерстяные фуфайки и носки. Ботинки он тщательно смазывал гусиным салом.

Я от него учился всему: отношению к профессии, к вещам, к материалу, к продовольствию и всей жизни, и это оставило след на всю жизнь.

Он был только подозрителен ко всем, и все ему казалось, что ему хотят зла и его предают. И его враги, вроде Малевича, к нему засылают кого-нибудь, чтобы выведать его творческие замыслы. Поэтому он постепенно раскрывал себя передо мной, будучи постоянно настороже.

Но напрасно. Я к нему относился с полной преданностью и даже сейчас, вот уже несколько лет мы не встречаемся, я отношусь к нему так, что он, может быть, когда-нибудь пожалеет о своей подозрительности и потерянной настоящей дружбе. Но я, воспитанный им, так же как и он, подозрителен и немного эгоистичен и из-за этого не делаю шагов с ним вновь подружиться. Хотя я и обязан сделать это первый. Но он посеял во мне то, что я этого не делаю, зная, что это непоправимо. Из всех современных художников, которых я встречал, нет равного ему.

Из других участников ко мне очень тепло отнеслась А. Экстер, которая была старше всех и имела уже имя, так как работала в Камерном театре [1]. Она пробовала меня устроить тоже в Камерный, для чего познакомила с Таировым, но дальше этого не пошло. Она звала меня в гости, и как-то вечером я пришел, пили водку, и у нее сидел Тугендхольд. В. Пестель, поклонница Татлина, была очень говорлива и маловесна как по своей натуре, так и по живописи.

Попова, одна из богатых, относилась к нам свысока и пренебрежительно, так как считала нас неподходящей компанией и сословием, с которым ей не по дороге. Позднее, в революцию, она очень изменилась и стала настоящим товарищем, но об этом позже.

Со мной она почти не разговаривала и бывала редко, оставляя на выставке запах дорогих духов и след красивых нарядов в воздухе.

Удальцова приходила часто и тихо-вкрадчиво разговаривала о кубизме. Как бы подтверждая кубизм, она имела очень интересное лицо черной монахини со сдвинутыми, смотрящими в двух совершенно разных выражениях глазами, с несколько деформированным кубистическим носом и тонкими монашескими губами. Она больше всех понимала кубизм и серьезнее других работала.

Бруни относился к выставке несерьезно и участвовал из-за дружбы к Татлину, а сам был целиком в «Мире искусства». Но он любил Татлина, был молод и потому задорен и смел.

Васильева — седенькая бойкая женщина, видавшая виды и жившая в Париже, — как художник была в меру способна и «кубистична», несколько легковесна и пустовата и не вызывала у публики особого интереса.

О Малевиче я уже писал, и первое впечатление о нем не изменилось до конца его жизни.

1
В Камерном театре А. Экстер выступала как художник-декоратор в поставленных А. Таировым спектаклях — «Фамира Кифаред» по пьесе И. Анненского (премьера 2 ноября 1916 года), «Саломея» по пьесе О. Уайльда (премьера 9 октября 1917 года), «Ромео и Джульетта» по пьесе У. Шекспира (премьера 17 мая 1921 года).

Мы вместе с Татлиным мечтали уехать на Урал, в Сибирь, для чего завели две винтовки. Это было во время первой империалистической войны с Германией.

Владимир Евграфович нашел себе японский карабин, а мне — германский, патронов был целый ящик, да еще пулеметная лента и разрывные пули.

Все это я тайно от полиции принес домой, а жили мы с Варварой на Садово-Каретной у хозяйки, муж которой был сослан как немец, я его и не видел. Комнату мы снимали в первом этаже, с двумя окнами. Между рамами под вату я и сложил патроны, а карабин повесил за штору у окна, она и днем и вечером его скрывала.

Помню, что были ночные дежурства на дворе от воров, но ружье было одно на пятерых, и когда пришло мое дежурство, ружья этого не оказалось, а я отказался дежурить без ружья, сказав, что мне охранять нечего, а если ко мне придут воры, то им не поздоровится.

Татлин и Моргунов, получившие мандаты от Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов, пришли к Гану, чтобы договориться об охране особняков от расхищения и следить за этим. Захватили и меня на совещание. Тут я и познакомился с Алексеем Ганом.

Мне поручили охрану особняка Морозова на Сретенке, где были гравюры и фарфор. Там помещалась группа «анархистов-коммунистов».

Я ходил туда каждый день и работал над тем, что все художественно ценное сносил в одну комнату, ключи от которой были у меня.

«Анархистов» было несколько человек, среди них несколько женщин... Что они делали по вечерам — не знаю, так как я уходил часов в пять-шесть домой.

Днем они тоже, по-моему, ни черта не делали. Куда-то уходили, приходили и спали. Где они ели, я не знаю. Ко мне относились немного враждебно и настороженно: я вроде был наблюдающим от Моссовета, от коммунистов...

В особняке Морозова было несколько комнат — музей фарфора и две комнаты гравюр. В холле была живопись — панно Врубеля «Фауст и Маргарита».

Все эти художества тогда почти совсем не интересовали меня, хотя я их знал и изучал. Они были для меня «проклятое прошлое», и только; я их тщательно охранял и берег, но совсем не уважал. Сейчас это странно даже мне самому, и я не могу понять этого безразличного чувства сейчас, когда я люблю русский фарфор и Врубеля, но тогда у меня было свое, левое искусство.

Я бродил по чужим комнатам с чужим искусством и ничем этим не восхищался. Я смотрел на этих «анархистов» и им не удивлялся. Я не был восхищен ни фарфором, ни «анархистами», и то и другое было обыденно и мало интересно.

Что это за люди? Я ничего не видел в них особенного, кроме названия. Я не ждал от них ничего хорошего. Это были обыкновенные люди, немного сентиментальные, безыдейные и, главное, не талантливые. Их житье ничем не отличалось от житья квартирантов в нашей квартире.

Они ничего не создали нового ни в быту, ни в своих отношениях. Спали где попало. Ели где попало. Так же играли на мандолине и так же ссорились.

Какой же это «анархизм-коммунизм»? Одно название, а сами — обыватели.

В один, как говорится, прекрасный день «анархистов» разгромили и разоружили.

Пришел однажды В. Е. [В. Е. Татлин] вечером ко мне и с таинственным видом стал рассказывать, что приезжали в Москву И. Пуни, Альтман и Штеренберг, который является комиссаром искусств. Его [Татлина] назначили московским комиссаром Отдела искусств, и я должен пойти к нему.

Вскоре и я был в Отделе ИЗО пом. зава подотдела художественной промышленности, а заведующим была О. Е. Розанова.

В это же время мы организовали Профсоюз художников города Москвы с тремя федерациями: правая, центр и левая. В левой председатель был Татлин, а я секретарь.

Клуб левой федерации был организован на частной квартире некоего Тумерина, кажется, знакомого Поповой. Он предоставил нам две комнаты со всей мебелью, видимо, опасаясь, что их все равно отберут. Сделали первую выставку общую, вторая была моя...

1941—1942

Архив В. А. Родченко. Публикуется впервые

В Париже
Из писем домой
(В. Ф. Степановой)

23 марта
1925
Париж

...Я в Париже [1]. Сижу на мансарде. Пятый этаж.
Уже весна, окно открыто. Движение колоссальное.
Сегодня телеграмму послал со своим адресом.
Пиши скорей.

Все папиросы отобрали. Вещи же все в целости, много было канители на таможне. — Почему обложки с Лениным? Почему плакаты с Лениным? Но ничего, все уладилось. Вообще трудно везти много вещей.

1 В 1925 году Родченко был приглашен для оформления павильона СССР на Международной выставке декоративного искусства в Париже.

24 марта
1925
Париж

Каков Париж внешне, — этот город шика, расскажу по приезде. За гроши, то есть за 80 рублей, я купил костюм, ботинки и всякую мелочь — подтяжки, воротнички, носки и пр.

К сожалению, прежний я исчез внешне.

Но так здесь ходить невозможно.

Движение авто настолько сильно, что приходится ждать, собираясь на тротуаре, затем быстро бежать на середину улицы, опять ждать и, наконец, — на другую сторону.

Спутник в испуге бегает за мной. Я, оказывается, отлично ориентируюсь в этом, а он был за границей раньше. Смеюсь над ним. Автобусы большие и носятся в большом количестве до десяти сразу, и я их прозвал носорогами.

Лошадей, можно сказать, совсем нет. Такси — примерно как от почтамта до Пречистенки — берут 65 франков, то есть 40—50 коп.

Много шоферов русских.

Моды действительно интересны. Реклама в Париже плоха. Некоторые интересно придуманы, но скверно выполнены. Вечером все светит.

Я живу на мансарде в пятом этаже. Жара страшная, топят вовсю. Я сижу в одной рубашке, с открытым окном.

Трудно без языка. Мое же знание липовое, и я его не осилю. Издали видел вышку павильона на выставке. Пока еще не ходил туда, завтра пойду.

Внешне Париж больше Берлина похож на Москву. Внешне даже и люди. Немцы уж очень специфичны. Кажется, что сплошь сигарный дым. Грос очень здорово выявил все самое характерное в берлинском обществе, которое и есть, действительно, таково.

В Берлине я был очень мало — с 10 утра до 9 вечера, поэтому мало что видел. Хотя и смотрю очень жадными глазами.

В Кельне был с 11 утра до 10 вечера, видел Кельнский собор внутри и снаружи. Внутри это лес, выраженный колоннами, наверху как будто листва, а окна с цветными стеклами, — это просветы леса в разные часы дня и ночи. Аскетизм и бесплодие, сухость невероятная.

25 марта 1925 Париж

... Павильон почти готов. Завтра начинаю устраивать работу по клубу, сегодня получу чертежи свои, которые шли с дипкурьером. Павильон наш будет самый лучший в смысле новизны. Принципы конструкции здесь совершенно иные, чем у нас, — более легкие и простые. Хорошо, что я не делал рабочих чертежей, здесь все равно пришлось их делать заново.

Официально выставка должна открыться в конце апреля, но, наверно, откроется в мае. По тому, что на ней настроено, ясно, что она значительно слабее в художественном смысле нашей выставки (Сельскохозяйственной) [1].

Вчера бродил вечером и немного днем по Парижу, и, к моему удивлению, реклама у них так слаба, что и объяснить нечего. Еще ничего световая, и то не тем, что из нее сделано, а тем, что ее много и что техника ее высокая. Заходил в какую-то «Олимпию», где до утра танцуют эти фокстроты и прочее.

Встаю в 7 часов утра. Обедаю пока где попало. Страдаю от папирос без мундштука и собираюсь купить трубку. Теперь я понимаю, что трубку можно курить во Франции, как лучшее, что можно курить, а в России трубка — это только подражание.

Здесь все дешево, конечно, относительно (то есть потому, что наши деньги дороги; если здесь жить, то будешь и меньше зарабатывать).

Вчера, смотря на фокстротную публику, так хочется быть на Востоке, а не на Западе. Но нужно учиться на Западе работать, организовывать дело, а работать на Востоке.

Какой он простой, здоровый этот Восток, и это видишь так отчетливо только отсюда. Здесь, несмотря на то, что обкрадывают танцы, костюмы, цвета, походки, тип, быт Востока, все, — делают из всего этого такую мерзость и гадость, что Востока никакого не получается.

Да, но другие сидят и работают, и ими создается индустрия высокой марки, и опять обидно, что на лучших океанских пароходах, аэро и проч. будут и есть опять эти фокстроты и пудры.

Культ женщины как вещи. Культ женщины как червивого сыра и устриц, — он доходит до того, что в моде сейчас «некрасивые женщины», женщины под тухлый сыр, с худыми и длинными бедрами, безгрудые и беззубые и с безобразно длинными руками, покрытые красными пятнами, женщины под Пикассо, женщины под «негров», женщины под «больничных», женщины под «отбросы города».

И опять мужчина, создающий и строящий, весь в трепетах этой **«великой заразы»**, этого **мирового сифилиса искусства.**

Вот оно до чего доводит. Вот его махровые цветы здесь.

Искусство без жизни, грабящее всюду и везде от самых простых людей и превращающее все это в больницу.

1 Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка в Москве (1923) явилась первым смотром молодой советской архитектуры. Наряду с основными павильонами, выстроенными в духе упрощенной классики по проектам И. Жолтовского и его учеников, на этой выставке были и новаторские архитектурные произведения — павильон «Махорка» К. Мельникова, павильон Дальнего Востока И. Голосова, ряд построек Иностранного отдела В. Щуко, павильон «Известий ЦИК» А. Экстер и Б. Гладкова, киоск А. Лавинского и др.

27 марта 1925 Париж

... Бегаю целый день, а вечером скучаю... Не с кем поговорить. Сегодня начну делать чертежи в масштабе. Дождь льет, жара в комнате, целый день и ночь открыто окно, чихаю, сморкаюсь, ругаюсь. Стал сам ходить покупать, говорю одно слово «комса» и даю денег больше, чем нужно, и мне дают сдачу, скоро мелочи будет много. «Комса» очень хорошее слово — им все можно спросить. Еще бы узнать несколько таких утилитарных слов.

... Мельников рассказывал: один русский художник-эмигрант его спросил: как вам нравится в Париже? Мельников ответил: «Прекрасно, очень нравится», и увидел, что русский художник отвернулся. Тогда Мельников спросил его: «А вам?». Тот ответил: «Ничего», и на глазах его были слезы.

Говорят, что здесь есть русские кафе, где бывать невыносимо, там поют русские песни и буквально плачут в тоске. Говорят, что те, кто не может ехать в СССР, не могут выносить такой вещи. И я уверен, если бы мне сегодня сказали, что я не вернусь в СССР, я бы сел посреди улицы и заплакал: «Хочу к маме». Конечно, эти две мамы разные: у них это Россия, у меня — СССР.

28 марта 1925 Париж

... Рабочие чертежи делаю в мастерской Фидлера и Полякова.

Сегодня бродил по предместьям Парижа, очень забавно. Рабочие играют в футбол, ходят обнявшись, копаются в огородах и пляшут в кафе.

Отмахал пешком верст 15 в гору, оттуда был виден весь Париж. Вернулся в Париж на электричке в девять часов вечера.

На днях буду видеть автозавод и постройку кинофабрики. Предлагают сделать декорации к кинокартине.

...Пускай для стен клуба [1] Жемчужный даст три лозунга, помнишь — там на черных полосах. И если мог бы сочинить что-нибудь для плаката к живой газете, а также пусть даст небольшой текст к стенгазу.

1 А. Родченко на Международной выставке в Париже по своему проекту создавал интерьер Рабочего клуба с мебелью и различным агитационно-массовым оформлением. О текстах лозунгов для интерьера клуба и идет речь.

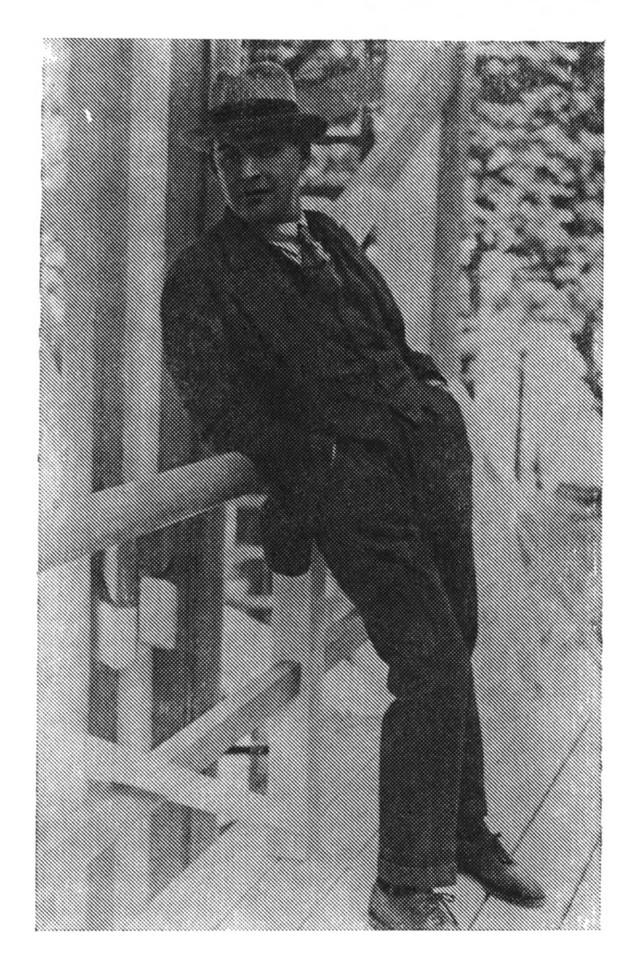
1 апреля 1925 Париж

Вчера просидел до часу с чертежами клуба в мастерской Фидлера. Он мне сделал расчеты, а я ему раскрашивал его стройку.

Нужно купить проклятую шляпу, ибо в кепке ходить нельзя, так как в ней ни один француз не ходит, а потому на меня везде смотрят с неудовольствием, думая, что я немец. Вот так.

2 апреля 1925 Париж

... Пока, кроме попутных мелочей, ничего не вижу. Работаем и все еще не начали строить. Хотели вчера дать делать эскизы комнат кинопостановки, но, прочитав сценарий, я отказался — такая пошлость и мерзость. Начинает брать тоска. И — наверно, так, а не иначе, — все оттого, что все это чужое и легкое, как будто из бумаги, и работают и делают много хороших вещей, но зачем? Наверно здесь всюду можно работать, но зачем это? Носить шляпу и воротнички, и ты, как и все, и не иначе... И вот я



6. А. М. Родченко в Париже. 1925

думаю скорей все устроить, заработать, купить и — какое счастье — приближаться к Москве. Отсюда она такая дорогая.

Сижу, смотрю в окно и вижу синее небо и эти жидкие, чужие, не настоящие дома, вылезшие из плохих кинокартин. Эти стаи авто на гладких улицах, эти обтянутые женщины и шляпы.

Как бы хотелось в несколько часов прилететь в Москву на «Юнкерсе».

Идиоты, как они не поймут, почему Восток ценнее Запада, почему они его тоже любят, и хочется им бежать из этого шумливого, бумажного Парижа на Восток. Да потому, что там все такое настоящее и простое.

Зачем я его увидел, этот Запад, я его любил больше, не видя его. Снять технику с него, и он останется паршивой кучей навоза, беспомощный и хилый.

... Я не люблю и не верю всему здесь и даже не могу его ненавидеть. Он так похож на старого художника, у которого хорошо сделаны золотые зубы и искусственная

нога. Вот он, Париж, которым я не увлекался раньше, но который я уважал.

Странно, что все работают и что все идет хорошо, так, как бы хотелось шло у нас. Но где цель этого всего? Что будет дальше? А зачем? И, верно, тогда и правильно: лучше ехать в Китай и там, лежа, грезить неизвестно о чем. Гибель Европы, — нет, она не погибнет. Что она сделала, все пойдет в дело, только нужно все вымыть, вычистить и поставить цель. Не для женщин же все это делается.

... Завтра весь день работа, ночевать буду в Иньере у Фидлера. Фидлер — это который работал в ИЗО, в архитектурном отделе с Жолтовским, я у него пью с удовольствием чай. Фидлер страдает, что нет самовара. Узнай, сколько будет стоить послать в ящике сюда, а я узнаю, какой будет здесь налог. Мне хочется ему подарить самовар, так как он много помог мне в чертежах.

Певзнер говорил сегодня, что меня хотят видеть Пикассо очень и Эренбург, я сказал, что через несколько дней.

5 апреля 1925 Париж

Вчера обедал в простом совсем ресторане, впечатления, как в кино, и буфетчик в жилете толстый с засученными рукавами и публика а ля апаш. Интересно, что француженки очень мало красятся и не очень шикарно одеваются, многие совсем не крашеные. Это наши, приезжая, перефранцузят...

Очень бестолково у нас с выставкой, пишутся без конца телеграммы, Мориц нервничает, за все хватается, пьет фосфор, и дело не двигается с места. Все письма, телеграммы, разговоры. Он за все ответствен и ни за что не отвечает. Без него ничего нельзя получить, а он деньги никому не дает.

Сегодня воскресенье. Еду опять в Аньер дорабатывать чертежи стен и комнат в Гран-Пале.

Выставку эту самую и смотреть, наверно, нечего; понастроили таких павильонов, что издали и то смотреть противно, а вблизи один ужас. Наша была прямо гениальной. Вообще в смысле художественного вкуса Париж — провинция в архитектуре. Мосты, лифты, передвижные лестницы, вот это да, это хорошо.

8 апреля 1925 Париж

... Мебель [1] начали делать, все будет стоить около 20.000 франков, то есть 2.000 рублей, должна получиться интересной. Пока все еще никого не видел и больше нигде не был, работали с Поляковым — оборудование комнат в Гран-Пале. Завтра пойду в кино. Очень было полезно работать в мастерской Полякова и Фидлера, — много научился от них и их научил.

Осмотр Парижа... пока откладывается из-за срочной работы. Когда буду свободен, осмотрю. В Аньере много живет рабочих, и я с удовольствием пока смотрю на них, как они живут и работают. Для них, действительно, много сделано видимости всяких удобств и независимости, а главным образом дешевых удовольствий, вроде кафе и ресторанов, и последние организованы очень свободно и удобно для потребностей городского человека. Очень бы хотелось посмотреть поближе их быт. Но это трудно. Ко-

1 В Париже по проектам А. Родченко изготовлялась мебель для включенного в советскую экспозицию Международной выставки Рабочего клуба.

нечно, ты права — интересны улицы в движении и вечером при свете. Та реклама, о которой ты думаешь — вроде Лотрека, я не знаю, где она. Есть только очень редкие рекламы, то есть плакаты, на которые еще можно смотреть.

Переехал на улицу, кажется, Арка де Триумф, отель «Стар». Сижу и пишу, комната лучше, с камином и часами на камине, которые не ходят, и трех- или восьмиспальная кровать.

9 апреля 1925 Париж

Когда мы пошли под землю станции метрополитена, то я услышал песни, поют хором, я удивился, так как этого никогда не было. Войдя на станцию, я увидел отходящие и приходящие поезда метро, битком набитые мужчинами, веселыми и поющими «Интернационал». Вот тогда я в первый раз понял, что я не один в Париже...

В Париже началось очень недавно требование на все новое, и сейчас выпускают текстиль не только с тем, чему у нас так любят подражать в Москве, — фантазии, — а и геометрические рисунки, я видел. Такими же рисунками обклеены все комнаты. Ты скажи на фабрике[1] — от трусости они опять плетутся сзади. При всем желании я не могу срочно выслать каталоги, ибо это пока еще не в моих силах, я этих магазинов не видел и не знаю, а одному искать некогда. Улиц я много знаю, но их невероятное количество. Сам езжу на автобусах и даже метрополитене.

Придется и избу-читальню[2] делать.

1
В. Ф. Степанова как художник-производственник делала в этот период рисунки для тканей на Трехгорной мануфактуре.

2
На Международной выставке в Париже демонстрировалось комплексное оборудование двух новых в социальном отношении культурных очагов города и деревни — Рабочего клуба и избы-читальни. Проект оборудования Рабочего клуба полностью выполнил А. Родченко, и он же на месте следил за выполнением мебели и сам оформлял интерьер. Проект избы-читальни был выполнен студентами деревообрабатывающего факультета Вхутемаса. В Париж были отправлены чертежи и макет избы-читальни. Видимо, А. Родченко на месте в Париже пришлось заниматься и этим разделом экспозиции.

15 апреля 1925 Париж

Я купил две фуфайки очень хорошие, которые здесь носят рабочие, одна коричневая, другая ярко-синяя за 12 р. Очень они мне нравятся. А есть фуфайки-жилеты, что у Брика. Но эти стоят дороже и хуже. Вообще я уже начал свой костюм пролетаризировать по-западному. Даже хочу купить кордовые штаны и блузу синюю.

... Какие здесь забавные рабочие, они говорят... «и на кой черт здесь городят эту чепуху, я сдохну скоро, а они все устраивают выставки»... и при этом смеясь вовсю. Все же французы народ веселый. Когда Эррио выставили, он, хохоча, сел рядом с шофером и сказал: «Ну, я теперь свободный человек»...

17 апреля 1925 Париж

...Выкрасили павильон, как я раскрасил проект — красное, серое и белое; вышло замечательно, и никто ни слова, что это я, а советы спрашивать — так всюду меня.

Гран-Пале, шесть комнат, весь подбор цветов мой, а опять обо мне молчат...

Поляков и я сделали комнаты: 1) кустарных вещей, 2) Вхутемас, 3) графики, рекламы и архитектуры, 4) фарфора и стекла, 5) текстиль, и еще будем избу-читальню и, вероятно, театр.

...А вообще я спокоен: пускай их дерут, — у меня ведь так это и должно быть, я должен раздавать то, чего у меня много, а у них ни черта нет. Фидлеру я раскрасил ателье кино; проект вышел замечательный, он купил стекло и раму, и у него еще ни одного такого проекта не было. Я советовал, как сделать музыкальный зал для Кусевицкого. Мы натворим делов. Победит тот, кто выдержит.

По настроению я бы сейчас сел на поезд и через неделю был бы дома.., но... вот в мае думаю дня на три ехать в Лондон...

19 апреля 1925 Париж

...Вечером вчера бродил один по улицам, видел много кино и цирков и ни в один не решился пойти один, потому что касс масса, тут же входы и разные бары и танцульки. Плохо без языка.

23 апреля 1925 Париж

...Был сегодня вечером в одном из цирков, всего их четыре. Смотрел знаменитых Фрателлини, особенного ничего нет, но, конечно, мастера. Особенно меня поразило другое, это — особая любовь к ним публики, и самое главное, их уборная, которая с одной стороны открытая дверь, сквозь которую все смотрят вовнутрь, и окно, сквозь которое можно видеть, а у них пять комнат и это целый музей вещей, фото, рисунков и т. д.

Был на выставке «Салон Независимых» — такая ерунда и бездарность. Французы действительно совершенно выдохлись. Тысячи холстов и все чепуха, прямо провинция; я даже не ожидал. Действительно, после Пикассо, Брака и Леже пусто, ничего нет. Наши русские, привезя из Москвы беспредметность, кажутся лучше других, но постепенно и они опускаются под розовый вкус, и им приходит конец.

Меня познакомил Рабинович с Дусбургом — левый архитектор. Но ничего нет толку, так как он не знает по-русски, а я по-французски, посмотрели друг на друга и разошлись. Все почему-то страшно рассматривают особенно нас, то есть людей в павильоне; их, вероятно, интересует, какие такие большевики.

28 апреля 1925 Париж

...Нельзя ли прислать через дипкурьера, что должен сделать Ган или Вертов, их лучшие куски киноленты [1]. Здесь можно частным образом среди левых кино устроить просмотр: они мне покажут свои, а я им наши.

Встретился с Эренбургом. Был еще в двух цирках, был в Лувре. Вообще после обеда брожу где только можно, спешно осматриваю. Писать что видел — некогда пока. Приеду — расскажу.

29 апреля 1925 Париж

...Выставка открылась, наши [экспонаты] будут готовы примерно 10—15 мая, так что в конце мая думаю ехать домой. Маяковский, по-видимому, не поедет в Париж [2]. Мне передавала Эльза Юрьевна. На днях пойду к Леже и Пикассо.

...Гран-Пале вышел замечательным [3]. Клуб еще не готов, мебель готова, но очень тяжела...

1 Судя по всему, речь идет о документальном киножурнале «Киноправда» (1922—1924), выпускавшемся группой «киноков» во главе с Дзигой Вертовым.

2 Как видно из дальнейших писем А. Родченко, В. Маяковский вскоре приехал в Париж.

3 Кроме выстроенного по проекту К. Мельникова павильона СССР, советская экспозиция размещалась также в нескольких помещениях Гран-Пале и на Эспланаде Инвалидов (Рабочий клуб).

Привет всем. Мне так хочется работать там, а не здесь.

... Завтра еду в 12 в Аньер заканчивать последние чертежи по павильону для Госторга...

1 мая
1925
Париж

... Сегодня — 1 мая, и ни одного такси нет но всем Париже, только собственные, сразу улицы опустели. Понимаешь, ни одного, и все рабочие гуляют, как в большой праздник. Это так приятно здесь... как было приятно тогда слышать «Интернационал»...

2 мая
1925
Париж

Купил «Септ...» с часовым заводом, с Тессаром Цейса 3,5 на 6 метров, с 18-ю кассетами, с треножником, пленкой, печатной штукой и пр. Сижу и верчу... Он маленький, меньше моего фотоаппарата 9×12.

В хорошем футляре и им можно снимать, как фотоаппаратом... Рад страшно...

...Хочу открытие, когда будет Красин [1], снять и прислать Вертову — буду корреспондент «Киноправды» [2] в Париже. Его фото с «Киноглаза» [3] получил...

Сижу и любуюсь всем. Дураки и идиоты — у них так много всего, а они ни черта не делают — «все любовь делают». Это у них так нежно называется.

Женщины, сделанные капиталистическим Западом, их же и погубят. Женщина-вещь, это их погибель.

И женщины здесь действительно хуже вещи, они форменным образом сделаны, все: руки, походка, тело. Сегодня мода, чтобы не было грудей — и ни у одной их нет... Сегодня мода, чтобы был живот — и у всех живот. Сегодня мода, чтобы были все тонкие — и все тонкие. Они действительно все, как в журнале.

Здесь масса театров, где целый вечер на сцене выходят и ходят и молчат голые женщины в дорогих и огромных перьях, на дорогих фонах и больше ничего, пройдет и все... и разные, разные... проходят голые и все довольны... «а зачем»...

Вот их идеал — «разные» да голые... и молчат и не пляшут и не двигаются. А просто проходят... одна... другая... третья... пять сразу, двадцать сразу... и все...

Да я еще не могу и написать точно, до чего «ничего», до чего это — «вещи».

4 мая
1925
Париж

Санин — режиссер — вот что говорит: французы вначале с восторгом принимали русское искусство, а потом и сейчас испугались засилия и талантливости русских. Вот они смотрят, все им нравится, а боятся.

И что... как раньше не было хуже быть русским, так теперь лучше нет быть гражданином СССР, но... это значит, что необходимо работать, работать и работать... Свет с Востока не только освобождение трудящихся, свет с Востока — в новом отношении к человеку, к женщине, к вещам. Наши вещи в наших руках должны быть тоже равными, тоже товарищами, а не этими черными и мрачными рабами, как здесь.

Искусство Востока должно быть национализировано и выдано по пайкам. Вещи осмыслятся, станут друзьями и товарищами человека, и человек станет уметь

1 Л. Б. Красин присутствовал в качестве полпреда СССР на открытии советского раздела на Международной выставке в Париже.

2 «Киноправда» (1922—1925) — тематический документальный киножурнал, основанный Дзигой Вертовым.

3 «Киноглаз» — экспериментальный документальный фильм Дзиги Вертова (1923).

смеяться и радоваться и разговаривать с вещами.. Вот посмотри, сколько здесь вещей, которые снаружи украшены и холодно украшают Париж, а внутри, как черные рабы, затая катастрофу, несут свой черный труд, проводя расправу с их угнетателями.

В субботу начну красить клуб. Все идет хорошо, много работы. Расставляем экспонаты. Хороши шахматы и стулья [1]. Вставляю в стекла 30 обложек, чайный сервиз, текстиль. Теперь ты будешь довольна.

1 Речь идет о выполненных по проектам А. Родченко элементах оборудования Рабочего клуба.

12 мая 1925 Париж

... Клуб выйдет забавным, все сделали. Будет в нем хорошо и все потом привезут в Москву [2].

... Сижу, чищу чертежи клуба, выставляю их вместе с архитектурой [3].

В графику дал 30 обложек, 11 монтажей, 2 вывески, знаков 6 и посуду.

Сегодня пробовал снимать, завтра проявлю. Все плакаты хорошо наклеены на картон, а твои костюмы [4] под стеклом. ... Здесь миллионы вещей, от них идет кругом голова, все хочется купить вагонами и везти к нам. Они производят так много вещей, что все кажутся нищими от невозможности их купить... Если здесь жить, то нужно быть против всего этого, или сделаться вором. Красть, чтобы все это иметь.

Вот от этого я здесь стал любить вещи именно с нашей точки зрения.

Правда, они не совсем понимают, что вещи и что суррогат.

И вот мы должны производить и любить настоящие вещи.

2 Все оборудование Рабочего клуба после окончания выставки было подарено Французской компартии и использовалось как образец советского клуба для рабочих.

3 Чертежи Рабочего клуба А. Родченко выставил в разделе советской экспозиции, посвященной архитектуре, — там демонстрировались проекты и макеты сооружений.

4 На Международной выставке в Париже демонстрировались эскизы костюмов, выполненные В. Ф. Степановой (спортивная одежда, костюмы для спектакля «Смерть Тарелкина»).

Без числа Париж

... После моей работы в Париже следы и результаты останутся на будущее. Сейчас я их не имею, тем более, что наш отдел еще не открыт.

... Мебель совсем готова... Очень красиво. Через два дня будут расставлять и снимать.

19 мая 1925 Париж

Клуб не в павильоне [5], а в зале, где все интерьеры. В Гран-Пале шесть комнат огромных по 8 метров высоты, которые и задерживают меня. Я ужасно боюсь, что мы откроемся не 23, а 1 июня...

Ввиду того, что все затягивается или просто все работают не спеша, я решил работать вовсю; хочу, чтобы 25-го обязательно все расставить и 5-го уехать. Устаю, как собака, и писать буду мало. Работаю на ногах с 8 утра до 7 вечера.

Наш отдел СССР откроется только 4 июня. Сегодня узнал, что завтра приезжает Володя.

В клубе решил выкрасить пол черным.

5 Как уже упоминалось выше, интерьер Рабочего клуба был оборудован не в специально выстроенном павильоне СССР, а в существовавшем здании в районе Эспланады Инвалидов, часть которого была отведена под советскую экспозицию.

21 мая 1925 Париж

... Нужно держаться вместе и строить новые отношения между работниками художественного труда. Мы не организуем никакого быта, если наши взаимоотношения похожи на взаимоотношения богемы Запада. Вот в чем зло. Первое — это наш быт. Второе — подбирать и держаться твердо вместе и верить друг в друга... Чем же мы тогда

отличаемся от художников Запада, если один не признает другого? Тем только, что здесь даже — и то умеют подбирать и уважать некоторых...

23 мая 1925 Париж

Володя приехал вчера, с ним бродил вечером и ночью по Парижу.

Сегодня купил фотоаппарат 4×6 «Эка» с объективом 2,7 за 1800 франков.

Завтра буду снимать. Аппарат замечательный, маленький, шторный затвор, до 1/1000 сек. с футляром. Ходил вечером на выставку смотреть, как горит у нас электричество, народу масса.

31 мая 1925 Париж

Завтра, может быть, поеду с Володей в Версаль после обеда. В воскресенье нет возможности работать, всюду народ.

Все развешиваю. Плакаты мои заняли две стены, графика еще стену, костюмы еще стену. Рисунков текстиля твоих четыре.

Познакомил Володя с Леже, во вторник придет смотреть мои работы.

Проявлял снимки, очень хорошо. Теперь пришлю с «клуба».

Устроил в комнате маленькую лабораторию, хорошо, что есть электричество и вода.

1 июня 1925 Париж

Был у Леже, после 4-го буду ему показывать живопись.

Возможно, что с Володей сделаем эскиз для окраски Лавки Внешторга.

Я теперь понял, что не нужно *ни в чем подражать*, а брать и *переделывать по-нашему.*

... Ну, клуб готов, посылаю снимки. Правда, он такой простой и чистый и светлый, что в нем поневоле не заведешь грязь. Все блестящий риполин, много белого, красного, серого... Каждый день туда забираются русские и читают журналы и книги, несмотря на то, что вход загорожен веревкой.

8 июня 1925 Париж

Посылаю Дзиге Вертову аппарат «Септ» с объективом Цейса 1 : 3,5 см, в кожаном футляре с шестью бобинами.

Не знаю, когда уеду, все зависит от попутчиков, которым не хочется ехать так, как мне. Право, сейчас интересно еще побыть в Париже, так как я сегодня получил билет на право производить съемку на выставке от Генерального комиссара и буду каждый день снимать.

10 июня 1925 Париж

На открытии собралась огромная толпа французских рабочих, которые встретили Красина криками «Да здравствуют Советы!» и запели «Интернационал». Полиция попросила Красина войти в здание и рассеяла толпу, а де Монзи, сказав: «Я извиняюсь, но я не уполномочен своим правительством присутствовать на демонстрации», быстро ушел [...]

Все почти газеты пишут о русском павильоне, ни об одном так много не писали и не пишут, это — определенный успех.

Напоминание читателю:

...Прочел письма в корректуре. Верно все: если принять во внимание, что писалось в Париже, в центре Европы, где я был впервые, так сказать, «первое впечатление о ней». *А. Р.*

Архив В. А. Родченко. Текст почти полностью опубликован в журнале «Новый ЛЕФ», 1927, № 1

Мысли об искусстве (Из записей 1919 года)

Москва, наша черноземная Москва, дала живописи много величин, интересно отношение Москвы к Петербургу — этой русской «загранице». Москва откроет, сделает и везет на показ, на контроль в Петербург...

Живопись есть уника, этим она и ценна, что она кустарна, что другой такой нет...

...Когда-то для освещения была изобретена лучина, и дальнейшие открытия в этой области не пошли по усовершенствованию лучины, а применили свечу, лампу, электричество, и в будущем применят, может быть, радий... Так что осталась только сущность: светить, а способы усовершенствований были так разны и не похожи.

Так и в искусстве — не важна живопись, а важно творчество. Сперва мы дошли до понятия, как творить, до искусства в искусстве, а затем оставили одно творчество.

Будут не нужны ни холсты, ни краски и будущее творчество, быть может, осуществится при помощи того же радия: какими-то невидимыми способами художник будет выделывать на стенах свои творения без красок, кистей, холстов. Они будут гореть необычайными, еще неизвестными цветами...

Нельзя смешивать французскую живописную культуру с русской. Русская живопись идет своим собственным путем, только мы упорно не желаем видеть, не ценим и молимся на западников [...]

Глубокую ошибку делают наши поклонники западной живописи, закрывая глаза и подавляя в себе свое, которое нам свойственно.

Нашу живопись надо выносить на улицу, заборы и крыши [...]

Записала В. Ф. Степанова. Архив В. А. Родченко. Публикуется впервые

Статьи

Записная книжка ЛЕФа

Художник и «материальная среда»
в игровом фильме

Пути современной фотографии

О композиции

Записная книжка ЛЕФа

Говорят: «надоели снимки Родченко — все сверху вниз да снизу вверх».

А вот из «середины в середину» — так лет сто снимают; нужно же не только чтоб я, но и большинство снимало снизу вверх и сверху вниз.

А я буду «с боку на бок».

На даче в Пушкино хожу и смотрю природу: тут кустик, там дерево, здесь овраг, крапива...

Все случайно и неорганизованно, и фотографию не с чего снять, неинтересно.

Вот еще сосны ничего, длинные, голые, почти телеграфные столбы.

Да муравьи живут вроде людей... И думается, вспоминая здания Москвы, — тоже навороченные, разные — что еще много нужно работать.

Трайнин на просмотре фильма «Журналистка»[1] говорил: «Родченко очень реален. Вот Уткин у нас с фантазией». Вот и ставят «быт с фантазией».

[1] Для фильма «Журналистка» режиссера Л. Кулешова А. Родченко делал художественное оформление, в частности, разрабатывал элементы оборудования рабочих и жилых интерьеров.

Интересно заниматься экспериментальной фотографией... Но сколько в фото эстетики, — прямо сказать 90%.

Вот почему одновременно занимаюсь радио, — для дисциплины.

В радио искусства не больше 10%.

Перевести все, что от искусства, на выдумку и на тренировку, видеть новое даже в обыкновенном и привычном.

А то у нас в новом норовят увидеть старое. Трудно найти и увидеть в самом обыкновенном необыкновенное.

А в этом вся сила.

Толчешься у предмета, здания или у человека и думаешь, а как его снять — так, так или так?.. Все старо...

Так нас приучили, воспитывая тысячелетия на разных картинах, видеть все по правилам бабушкиной композиции.

А нужно революционизировать людей видеть со всех точек и при всяком освещении.

Хорошо ехать в экспедицию на север или в Африку, снимать новых людей, вещи и природу.

И вот они снимают глазами, заплывшими Коро и Рембрандтами, музейными глазами, глазами всей истории живописи.

Тоннами вливают в кино живопись и театр.

Тоннами вливают в радио оперу и драму.

Никакой Африки... а вот здесь, у себя дома, сумей найти совершенно новое.

А уж если вы поехали в Китай, то не привозите нам коробок «Чаеуправления».

«Советское фото» пригласило меня сотрудничать в каждом номере.

Я пришел и спросил: «Это вы, наверное, книгу Моголи Наги [1] увидели?»

«Да, — говорят, — вы правы. Даже напечатали раз, а потом решили: ведь свои есть левые».

«Советскому фото» особенно нравятся те фото, что напечатаны в «ЛЕФе». Когда приношу новые, они молчат.

«Черт его знает, что хорошо, что плохо. Дело новое, не поймешь».

1 Моголь-Надь (Моголи Наги) Ласло — художник, мастер фотографии и фотомонтажа. В серии «Bauhausbücher» вышла его книга «Malerei, Fotografie, Film» (1926).

В своих плакатах «История ВКП(б)» я пользовался почти исключительно фотографиями. Плакаты я делал для Комакадемии.

В музее Революции я брал материал и консультацию.

После выпуска первых пяти плакатов в музее открылась дискуссия:

«Чем нужно иллюстрировать революционный материал в Музее — фотографиями или рисунками?»

Странная дискуссия в музее!

Могли взять и постановить иллюстрировать рисунками.

Но... вопрос оставался вопросом, а потому собирают и иллюстрируют тем и другим. — Там видно будет...

А там привыкнут.

Вот боюсь только — к чему привыкнут?

Второй год я преподаю в мастерской ИЗО Пролеткульта... Перевел ребят с изоработы на проектировку и моделировку мебели и оборудования клубов. Взяли заказ ВЦСПС, исполнили почти весь заказ. ВЦСПС смотрел — нравится. Моссовет часть мебели параллельно взял для себя, из провинциальных клубов берут проекты.

Авторам проектов хочется дать проекты напечатать в «ЛЕФ». Пролеткульт же предлагает печатать после сдачи заказа, а то испугаются. Ведь «ЛЕФ»!

Интересно было бы собрать статистические данные, сколько написано статей и заметок в наших журналах о заграничных работниках художественного труда и сколько о советских.

Насколько я наблюдал, о заграничных в десятки раз больше. И заграничных всегда хвалят, а советских почти всегда ругают.

Чем это объяснить?

— А видите, писать о заграничных — это культура, во-первых (значит, уважать будут писавшего на службе), а затем и спокойнее — не обвинят в теченчестве.

В Госиздате мне раз прямо сказали:

— Талантливый вы художник, А. М., и человек хороший, и зачем вам, — говорят, — нужны этот ЛЕФ и

конструктивизм? Мешают они вам, и даже не тем мешают, что вы по-новому работаете, а тем, что вы носите эти названия. Другие же работают под вас, и принимают их с удовольствием, и даже прямо заказывают «под Родченко». А вас прямо боятся. ЛЕФ!..

Работая в Добролете[1] больше года, я делал плакаты и прочее. Люди там занятые, с искусством не возятся, — дело у них новое, интересное.

Плакаты мои им нравятся. Ко мне привыкли, фамилию мою не помнят, а в лицо знают.

Я тоже об искусстве с ними не говорю, словами не агитирую, работаю и работаю.

Все идет хорошо.

Вот открывается Всероссийская выставка. Добролет организует рекламные 20-минутные агитполеты.

Зовет меня инженер Лазаревич, интеллигентный такой, в пенсне и пиджак с золотыми пуговицами, и говорит мне:

— Сделайте мне, товарищ художник, футуристический плакат о полетах.

Я искренне сделал непонимающее лицо. А он мне:

— Ну как вам это объяснить, ну со сдвигом, понимаете, — конечно, только не очень.

Но я не понимал и спросил, а какие же мои плакаты? Вот на стене. Он говорит: ваши — реалистические. Тогда я все понял и сказал:

— Нет, товарищ Лазаревич, я футуристических плакатов делать не умею.

Ну и заказали какому-то правому художнику «под футуризм».

После тов. Лазаревич узнал, в чем дело, — одна машинистка объяснила.

Врагом сделался.

Почему это вывеска Наркомзема написана церковнославянским шрифтом?

В церкви объявления о службе для молящихся и то русскими буквами пишут.

Приходишь утром в учреждение, в котором всегда работаешь. Вдруг набрасываются на тебя:

— Товарищ Родченко, а мы вас ищем сегодня...

— В чем дело?

— Да завтра 1 мая. Нужно украсить клуб, постановлено ассигновать 200 рублей на декорирование клуба, мы уже лозунги приготовили, материю, пихты купили...

Пройдет месяц, опять то же.

— Завтра день Авиахима... 200 рублей... украсить.., пихты... и т. п.

А в клубе грязные стены, а в клубе рваная мебель, а в клубе сломаны часы и т. д.

Не лучше ли было бы, дорогие товарищи, к Первому мая купить «имени Первого мая» дюжину стульев?

Или ко дню Авиахима выбелить стены?

Трудно работать. Никакого достижения и закрепления дела нельзя сделать.

[1] Добролет — Российское общество добровольного воздушного флота, основанное в 1923 году с целью развития гражданского воздушного флота.

Учреждения разные... Придешь, возьмешь заказ от заведующего. Сделаешь, придешь сдавать, начинается лекция о новом подходе. Наконец убедишь его.

Вторую работу приносишь и думаешь: теперь будет легче. Смотришь, а вместо того заведующего сидит новый.

И опять начинай сначала. Надоедает.

Был раз такой случай.

Один заведующий, когда перешел в другое учреждение, опять меня вызвал работать. Так я за ним ходил в течение года по десяти учреждениям.

Пришлось его бросить. Уж очень разные были учреждения.

А он ничего, продолжает.

1927

Опубликована в журнале «Новый ЛЕФ», 1927, № 6

Художник и «материальная среда» в игровом фильме

Я не смотрю так, что место художника в кино сводится к «декоратору»... Его все должно интересовать, и он во всем должен принимать участие. Стены, борода, как натерт пол, как застегнуты пуговицы — все для него одинаково важно, так как все это есть «материальная среда», тот материал, который он обрабатывает.

Даже в «игровой среде», среде преимущественно режиссера, художник сталкивается с ним и оспаривает у него право большего использования материала.

У нас кинохудожник поставит декорацию, нагородит мебели и уйдет чай пить. Полагается на режиссера. Ему неважно, что на стол нагородят. А для зрителя часто в кадре важнее стакан, чем все стены и мебель.

Когда поступает сценарий, художник должен сделать план помещений, где будут жить люди из картины. А не как раньше: делать эскиз со всеми мелочами.

Сделав планировку, он знает масштабы, разницу между отдельными площадями мест действия, отношение одного к другому.

Обыкновенно художник говорит примерно так: вот у меня в картине редакция будет «постановочной», а комната Хохловой не постановочной.

Так неправильно. Все требует одинакового внимания, одинаковой аккуратной и тщательной работы. Больше того, чтобы получить большой эффект, на небольшую обыкновенную комнату художнику надо тратить больше сил и внимания, чем на «выигрышную декорацию».

У нас чаще всего отыгрываются на двух «залах», а в остальном подгоняют «барахлишко». Это — результат полной безграмотности в обращении с материалом — отсутствие культуры вещи, одного из главных факторов построения фильма.

Дальше идет вторая стадия работы — составление планов площадей в кинематографическом отношении: рас-

пределение стен, дверей, просветов, комбинирование мест освещения, определение углов съемки — это самая сложная часть работы художника.

Нужно сделать так, чтобы все было будто бы настоящее, а в действительности все — условно.

Тут же определяются большие вещи — лестницы, перила, крупная мебель — *потому что они органически входят в комнату.*

Нельзя, чтобы было так: подумал и убрал стол.

Стол в Чугункомбинате в «Вашей знакомой» [1] — его *нельзя вынести* из комнаты, им одним и оформляется зал заседаний. В жилище Васильчикова («Ваша знакомая») можно думать — оставить 1 или 2 книжных шкафа, 4 или 5 стульев, но основное: убирающаяся постель, универсальный письменный стол, стол-столовая — вещи, характеризующие советского нотовца-репортера, вещи, ведущие агитацию за новый материальный быт, убраны быть не могут.

1 «Ваша знакомая» — первоначальное рабочее название фильма режиссера Л. Кулешова «Журналистка», художником которого был А. Родченко.

Каждая, даже самая ничтожная вещь, идущая для съемки, должна быть определенно необходимой, должна быть определенно использованной.

В кино важно уметь убрать неработающие вещи, кино не терпит реализма «как в жизни». В жизни так много наворочено вещей, что если так снимать, то в кадре два дня не разберешься. Кино не терпит, чтобы на экране было 11 бутылок, когда пьют из двух, все равно остальных зритель не увидит.

У нас же понавезут всякой бутафории, поразвесят, понавалят, а потом тачками убирают.

Нет ориентировки в количестве предметов, входящих в кадр.

Есть вещи, не предусмотренные сценарием, но могущие быть актуальными, если ими правильно воспользоваться.

Например: нам надо было правильно дать комнату «легкомысленной девицы» — обычно дают карточки по стенам, цветы, вазы, раковины. Я пошел искать бутафорию и тоже взял две вазы, но потом мне попался стеклянный слон.

Поставленный на полку никчемный слон один давал такую исчерпывающую характеристику обитательницы комнаты, что все остальное было лишним. Конечно, он был соответственно освещен, так что работал на все 100%.

Впоследствии мы добавили вазу для цветов, но только поставили ее не на обычное место, а на диван, а вместо цветка поставили вешалку от платья.

Художнику в кино важно найти характерную вещь, которая не была бы еще обснята, показать обычную вещь с новой точки зрения так, как ее еще не показывали.

В кино важно умение *ограничения.* Кино не жизнь и не театр. В кино мы ограничены сюжетом, который развертывается. Лишнего вы не увидите, это в лучшем случае, в других — оно будет вам мешать. Из 10 графинов — в приводимом примере вы все равно запомните 4—5, зачем же остальные?

В театре вы будете рассматривать все графины, пока герой уговаривает ее целоваться. В жизни и в жи-

вописи еще больше. Сидите, сколько хотите, и рассматривайте все детали.

Еще одно наблюдение — в кино, в силу краткости зрительного впечатления, приходится многое усиливать или, наоборот, уменьшать. Чтобы показать, что в редакции насорено, надо было насорить несравненно больше, чем это бывает в жизни. И чтобы показать, что пол начищен, его надо натереть до отказа — тогда он заиграет.

То же и в съемках натуры: бурное море надо снимать в самый бурный день. В жизни ощущение человека, смотрящего на море, усиливается шумом волн и окружающим масштабом пространства. В кино берется только кусок — его приходится усилить.

Ошибочно делать специальные вещи для *демонстрирования* «эмоционального состояния героя»; любое здание можно сделать жутким и наоборот, смотря по заданию.

Вспомните, как в момент переворота [1] меняется дворец, когда гаснет электричество, перестает работать телефон и т. д.

В неигровом фильме работа художника становится еще более сложной и должна быть еще более связана с функциями режиссера и оператора.

Здесь режиссер, художник и оператор сливаются в одно целое, и разграничение их функций делается менее заметным.

1927

Опубликована в журнале «Советское кино», 1927, № 5—6

1 Речь идет о показе в кинофильме (видимо, «Октябре» С. Эйзенштейна) средствами кино самого момента Октябрьской революции. В печати в первые 10—15 лет Советской власти по отношению к Октябрьской революции широко употреблялось слово «переворот».

Пути современной фотографии

Дорогой Кушнер!

Ты затронул [2] интересный вопрос о точках «снизу вверх и сверху вниз», на который я обязан ответить ввиду «приписки» мне этих точек, выражаясь «грамотным» языком журнала «Советское фото».

Я действительно сторонник этих точек перед всеми другими и вот почему.

Возьми историю искусств или историю живописи всех стран, и ты увидишь, что все картины, за ничтожным исключением, написаны или с пупа или с уровня глаз.

Кажущееся впечатление от примитивов и икон не прими за точку с птичьего полета. Это просто поднят горизонт для вписания многих фигур; но каждая из них взята с уровня глаз. Все в целом не соответствует ни действительности, ни точке с птичьего полета.

Несмотря на кажущийся взгляд сверху, каждая фигура имеет правильный фас и профиль. Только размещены они *одна над другой, а не одна за другой*, как у реалистов.

То же и у китайцев. Правда, у них есть один плюс — это всевозможные наклоны объекта, взятые в моменты движения (ракурсы), но точка наблюдений всегда на уровне середины.

Просмотри иллюстрированные фотографиями журналы за старые годы — ты увидишь то же самое. Толь-

2 Родченко имеет в виду статью Б. Кушнера «Открытое письмо», опубликованную в «Новом ЛЕФе», 1928, № 8.

ко за последние годы ты будешь иногда встречать иные съемочные точки. Я подчеркиваю — иногда — так мало этих новых точек. Я покупаю много заграничных журналов и собираю снимки, но таких фотографий у меня накопилось всего десятка три.

За этим угрожающим трафаретом кроется предвзятое рутинное воспитание человеческого зрительного восприятия и однобокое извращение зрительной мысли.

Как шла история живописных изобретений? Сначала желание изобразить, чтоб вышел «как живой», вроде картин Верещагина или Деннера, у которого портреты вылезали из рам, и были выписаны поры кожи. Но за это, вместо похвалы, ругали фотографом.

Второй путь — индивидуально-психологическое понимание мира. У Леонардо да Винчи, Рубенса и т. д. в картинах по-разному изображается один и тот же тип. У Леонардо да Винчи — Мона Лиза, у Рубенса — его жена.

Третий путь — манерность: живопись ради живописи: Ван Гог, Сезанн, Матисс, Пикассо, Брак.

И последний путь — абстракция, беспредметность, когда интерес к вещи остался почти научный.

Композиция, фактура, пространство, вес и т. п.

А пути исканий точек, перспектив, ракурсов остались совершенно неиспользованными.

Казалось бы, живопись кончена. Но если, по мнению АХРР, она еще не кончилась, то во всяком случае вопросами точек зрения не занимается.

Новый быстрый реальный отображатель мира — фотография при ее возможностях, кажется, должна бы заняться показыванием мира со всех точек, воспитывать умение видеть со всех сторон. Но тут-то психика «пупа от живописи» обрушивается с вековой авторитетностью на современного фотографа и учит его бесконечными статьями в журналах по фотографиям вроде «Советского фото» — «Пути фотокультуры», давая фотографам в качестве образцов масляные картины с изображением богоматерей и графинь.

Каков будет советский фотограф и репортер, если его зрительная мысль забита авторитетами мирового искусства в композициях архангелов, христов и лордов?

Когда я начал заниматься фотографией, бросив живопись, я не знал тогда, что живопись наложила на фотографию свою тяжелую руку.

Понятно ли тебе теперь, что самые интересные точки современной фотографии это сверху вниз или снизу вверх и все другие, кроме точек от пупа? И фотограф был подальше от живописи.

Мне трудно писать, у меня мышление зрительное, у меня получаются отдельные куски мысли. Но ведь никто об этом не пишет, нет статей о фотографии, о ее задачах и успехах. Даже левые фотографы, вроде Моголи Наги, пишут индивидуальные статьи «Как я работаю», «Мой путь» и т. п. Редакторы фотожурналов о путях фотографии приглашают писать художников и проводят вялую чиновничью линию в обслуживании фотолюбительства и фоторепортажа.

В результате фоторепортеры перестают давать фотографии в фотожурнал, и фотожурнал делается каким-то «Миром искусства».

Письмо в журнале «Советское фото» обо мне[1] — явление не просто глупой кляузы. Это своего рода снаряд, бьющий по новой фотографии. Оно имеет целью, дискредитируя меня, запугать фотографов, занимавшихся новыми точками.

1
А. Родченко имеет в виду опубликованное в журнале «Советское фото» (1928, № 4) иллюстрированное письмо «Наши и заграница», в котором критиковалась его манера снимать объекты с использованием ракурсов и сравнивались фотографии А. Родченко с работами зарубежных фотографов.

«Советское фото» в лице Микулина заявляет молодым фотографам, что они работают «под Родченко», не принимая тем самым их новые фотографии.

Но чтобы показать все же «свою культурность», журналы помещают один-два снимка новых заграничных работников, правда, без подписи автора и указания, откуда взято. Но вернемся к основному вопросу.

Современный город с его многоэтажными домами, специальные сооружения фабрик, заводов и т. п., двух-трехэтажные витрины, трамвай, авто, световая и пространственная реклама, океанские пароходы, аэропланы, все то, что ты так замечательно описал в своих «103 днях на Западе», — все это поневоле сдвинуло, правда, немного, привычную психику зрительных восприятий.

Казалось бы, что только фотоаппарат в состоянии отобразить современную жизнь.

Но... Допотопные законы зрительного мышления признавали фотографию лишь какой-то низшей ступенью живописи, офорта и гравюры с их реакционными перспективами. Волей этой традиции 68-этажный дом Америки снимается с его пупа. Но пуп этот находится на 34-м этаже. Поэтому лезут на соседний дом и с 34-го этажа снимают 68-этажный гигант.

А если соседнего нет, то при помощи ретуши добиваются этого фасадного, проектированного вида (см. фото на стр. 33[2] из альбома «Нью-Йорк»).

2
Фотография из альбома «Нью-Йорк» репродуцирована в статье А. Родченко «Пути современной фотографии» («ЛЕФ», 1928, № 9, с. 33).

Здания, которые, проходя по улице, ты видишь снизу вверх, улица со снующими авто и пешеходами, рассматриваемая тобою с верхних этажей: все, что ты ловишь взглядом из окна трамвая, авто, то, что сидя в аудитории, в театре, ты видишь сверху вниз, — все это трансформируют, выпрямляя в классический вид «с пупа».

Глядя на «Дядю Ваню» с галереи, то есть сверху вниз, зритель, однако, трансформирует видимое. Перед ним «Дядя Ваня» стоит как живой с его серединной точки.

Я помню, в Париже, когда я первый раз увидел Эйфелеву башню издали, мне она совершенно не понравилась. Но однажды я близко проезжал на автобусе, и когда в окно увидел уходящие вверх, вправо и влево линии железа, эти точки дали мне впечатление массива и конструкции, которая с пупа дает лишь нежное пятно, так надоевшее на всех открытках.

Что стоит обозрение какого-либо завода, если посмотреть на него издали с серединной точки вместо того, чтоб осмотреть подробно — внутри, сверху вниз и снизу вверх.

Самый фотоаппарат был приспособлен для неискажающей перспективы даже тогда, когда она в действительности искажена.

Если улица узкая и некуда отойти, то по «правилам» нужно поднять переднюю доску с объективом, нужно дать наклон задней доске и т. п. и т. д. Все из-за «правильной» проектировочной перспективы.

Только в последнее время, и то в так называемых любительских аппаратах, стали применять короткофокусные объективы.

Плывут миллионы шаблонных фотографий с одной лишь разницей: одна более или менее удачнее другой или один работает под офорт, другие — под японскую гравюру, третьи — под «Рембрандта».

Пейзажи, головки и обнаженные женщины именуются художественной фотографией, а снимки текущих событий — фоторепортажем.

И фоторепортаж считается в фотографии чем-то низшим.

Но это прикладное и низшее в силу конкуренции журналов и газет, в силу живой и нужной работы, когда нужно снять во что бы то ни стало, при всяком освещении и точки зрения, и проделало революцию в фотографии.

Налицо новая борьба — чистой фотографии с прикладной, художественной фотографией, с фоторепортажем.

Не все благополучно в фоторепортаже. И здесь трафарет и ложный реализм разложил работников этого настоящего дела. На пикнике клуба — я видел — репортеры стали устраивать инсценировки танцев и живописные группы на горке.

Интересно, как девицы, торопясь в «живописную группу», прятались в кузов автомобиля, чтоб причесаться и подмазаться.

— Пойдемте сниматься!

Не фотограф идет с аппаратом к объекту, а объект идет к аппарату и фотограф устанавливает его в позу по живописным канонам.

Вот снимки из журнала «Коралл» [1] — это хроника, это этнография, это документ. А ведь все позируют. А ведь за минуту до прибытия фотографа эти люди делали какое-то свое дело и находились на своих местах.

Вообрази, какие бы оказались точки у фотографии, если б фотограф снял их неожиданно, врасплох?

Но ведь снять врасплох трудно, а по системе позирования легко и просто. И никаких недоразумений с потребителем.

Встречаешь в журналах снимки мелких животных, насекомых, взятые крупно, больше натуральной величины. Но и тут не фотограф идет к ним с аппаратом, а их приносят к аппарату.

Ищут новые объекты для съемки, но снимают по старым традициям. И комары будут сняты фотографом с пупа и по канону «Запорожцев» Репина.

Но есть возможность показывать объект с таких точек, с которых мы смотрим, но не видим.

Я не говорю об обыкновенных вещах, которые можно показывать совершенно необычайно.

Ты пишешь, что плохи снимки Шуховской башни Кауфмана и Фридлянда, что они больше похожи на кор-

1
Фотографии репродуцированы в статье А. Родченко «Пути современной фотографии» (там же, с. 36).

зину для хлеба, чем на действительно замечательное сооружение. Я совершенно согласен, но... всякой точкой можно испортить действительное представление, если объект нов и не развернут перед тобой.

Здесь ошибка только у Фридлянда, но не у Кауфмана. Снимок Кауфмана — это лишь один из кадров обснятой им с разных точек башни, причем в кино у него эти точки в движении; аппарат вертится и тучи проходят над башней.

«Советское фото» говорит о «фотокартине», как о чем-то замкнутом и вечном.

Наоборот. Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывать в одну замочную скважину. Не делать фотокартин, а делать фотомоменты документальной, а не художественной ценности.

Суммирую: чтоб приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте.

В заключение я помещаю несколько фотографий для иллюстрации моих утверждений.

Взяты нарочно снимки одного и того же дома.

Первые взяты из американского альбома «Америка». Сняты они самым трафаретным образом. Их сделать было трудно, так как мешали соседние здания, а потому их подрисовали.

Это то, что принято. Так представляют себе Америку и американцы и европейцы, воспитанные на законах правильной перспективы.

Это то, что в действительности нельзя никак увидеть.

Вторые снимки с этих же зданий — германского левого архитектора Мендельсона. Он снимал честно, как мог видеть эти здания обыкновенный человек с улицы.

Вот еще пожарный. Точка самая реальная. Так ты можешь его видеть из окна. Но как она поражает. А возможно, подобное мы часто смотрим, но не видим.

Мы не видим то, что смотрим.

Мы не видим замечательных перспектив-ракурсов и положений объектов.

Мы, приученные видеть привычное и привитое, должны раскрыть мир видимого. Мы должны революционизировать наше зрительное мышление.

Мы должны снять с глаз пелену, называемую — «с пупа».

Снимайте со всех точек, кроме «пупа», пока не будут признаны все точки.

И самыми интересными точками современности являются точки сверху вниз и снизу вверх и их диагонали.

1928, 28 августа

Опубликована в журнале «Новый ЛЕФ», 1928, № 9

О композиции
Вместо предисловия

В основном это не будет руководством или учебником. Никаких законов не предлагается. Ничего твердо не устанавливается. Это просто запись мыслей по этому вопросу. Это просто сами вопросы, даже еще не решенные. Меня часто просили написать о композиции. Но всегда пугала задача — написать руководство того, чем никогда нельзя руководствоваться.

В фотографии композиция играет огромную роль и, может быть, самую основную. Будучи же искусством молодым и имеющим нечто близкое к живописи, она, естественно, очень много почерпнула в области композиции из живописи — как хорошего, так (и большей частью) плохого.

Композиция — это система расположения чего-либо. Пуговиц и карманов на костюме, актеров на сцене, солдат в строю, вещей в комнате, книг на полке, черного и белого в фотографии и т. д.

Вообще какой-либо сознательный порядок размещения чего бы то ни было.

Композиция в искусстве заставляла делать композицию в жизни.

Даже день человека, распределенный по частям труда, отдыха и развлечения, есть композиция.

Отсюда понятно, что организация жизни одного человека есть тоже композиция.

Но мы знаем, часто все течет, как течет и жизнь дня, и работа, и удовольствия, без всякого плана; и такая жизнь случайна, хаотична; правда, и в ней иногда получаются случайные комбинации.

Человек отличается от всякого животного именно тем, что с раннего детства он начинает играть, то есть он компонует и комбинирует игрушки, игры, кубики; он подражает взрослым и сам строит жизнь.

Это любопытно — проследить игры детей, как они компонуют жизнь. Как они фантазируют, исходя, конечно, от виденного или рассказанного.

Выдумать никто не может — каждый чему-нибудь подражает. И если в жизни прибавляется что-либо новое, то очень мало и немногими. Большинство же повторяет то, что добыто другими. И так начинается жизнь человека.

Мальчик строит домики, башни, роет в песке туннели, дороги, возит тележки, автомобили, пускает корабли, лодки, ведет войну оловянными солдатиками.

Девочки строят личное счастье — устраивают комнаты, спальни, обеды, тряпки, кукол и т. д.

Наконец, юноша начинает компоновать свою настоящую жизнь. Он оборудует комнату, расставляет вещи и раскладывает на своем столе.

По образцам других и взрослых он развешивает картины симметрично. По их образцу на письменном столе ставится в середине чернильница, лампа слева, пепельница справа, книги и бумаги справа, часы слева. Самые важные вещи лежат в правом ящике или в среднем и т. д.

Все это имеет свои традиции и законы. Вообще правая сторона больше загружается всюду ввиду того, что правая рука больше действует; это настолько привилось, что и на картине, и в театре на сцене вы всегда увидите, что на правой стороне больше нагружено материала.

Жизнь началась, и композиция развивается.

Вот он компонует свои занятия, развлечения — и все по образцам, и все подражая кому-то.

Он ничего не изобретает в этом, пока не увлечется своей профессией — и тогда в ней, может быть, только может быть, он что-нибудь придумает свое.

Традиции и традиции.

Но вернемся к нашей композиции.

В ней не целый мир! Мир в ней — заключенный в рамку кусок мира; перед нами рамка с размером 9×12 см. Формат не узкий, не квадратный — «золотое сечение».

У человека два глаза, и он любит продолговатое, 9×12, 13×18, 24×30, 30×40.

И только в середине века — показать стремление к небу, не от мира сего — все строилось ввысь, а также во время символизма и декаданса были узкие картины — в протест всему. Но это прошло, и опять властвует «золотая середина».

В искусстве революции приходят и... уходят... Но обычное среднее главенствует... Не так легко избавиться от древне принятого спокойного, обычно-привычного.

Редкие революционеры в искусстве до конца своей творческой жизни сохраняют революционное, обычно они смягчаются, сглаживаются и становятся круглыми, как галька, то есть такими, как все.

Все проходит... и остаются камни и вода.

... Итак, мы приступили к созерцанию мира. Перед нами опушка леса, впереди огромное дерево, и около него раскинулась хижина.

Как это скомпоновать? Ну, совершенно ясно — просится дерево направо, хижина налево, так писали почти всегда и почти все... Но, конечно, бывают исключения, если... облака были интересные, или вдали чудные горы, тогда, конечно, будет наоборот, но и это редко.

Вот начало леса; можно написать лес справа, и уходящая даль влево, даже если есть дорога.

Правда, ведь не наоборот же?

Вот мы и в лесу; уж казалось, куда ни посмотри, везде деревья и почти одинаковые. Но мы выбираем такой пейзаж, чтоб справа были деревья или толще, или гуще, а дорожка почему-то опять уходит влево...

Как просто, как понятно, легко. Почти не думая, не напрягаясь...

Посмотрите тысячу пейзажей, и 990 будет именно так. И тем, которые будут не так, мы можем найти определенные причины.

Или трудности, которые заставляли компоновать иначе. Да и работать человеку удобнее, когда дерево справа — правой рукой он не загораживает левого края.

Теперь перейдем к портрету.

Перед нами девушка, и может быть любимая. Вы

ее сажаете в кресло. Куда вы повернете кресло? Влево, даже прежде, чем она сядет.

И тут опять на тысячу портретов будет семьсот, имеющих поворот влево, двести пятьдесят — прямо и пятьдесят — направо.

И то это потому, что у художника так устроено было окно и ему приходилось писать наоборот.

Из массы профилей вы опять большинство найдете налево.

Дело не только в рисунке, но часто и в темном и светлом — светлое слева, темное справа.

Я бы разделил изображаемый мир на три рода композиции.

Обычное: все справа, необычное: все слева, и мистико-религиозное, умиротворяющее, равномерное в центре.

Но это, конечно, не закон еще, и главное — не все. Иногда путается рисуночная композиция с тоновой, световой и т. п.; это мы разберем далее.

Иногда ведь картине нужно создать настроение бури, покоя, настороженности. Тут ищутся невольно всякие отклонения от нормы привычного.

«Демон» Врубеля смотрит слева направо.

Необходимо сделать оговорку ко всему этому, так, например, в фотографии часто была композиция иная; я говорю — «была», это относится к фотографиям, какие делаются аппаратами, в которых выбирается композиция по матовому стеклу или визиру, переворачивающему изображение. Но и тут даже стараются или поставить все как у живописи, или печатают с негатива, переворачивая его. Это необходимо учесть.

Обычно думают, что композиция — это размещение фигур и предметов на картинной плоскости.

Это неверно. Композиция — все это и плюс еще отдельное построение каждой фигуры: это еще и свет, и тон, общее построение света и общая тональность; и может вся композиция быть построена на одном свете или тоне.

Старые художники считали наилучшим количеством фигур в картине нечетное число — 3, 7, 5, 9.

Считалось ранее, что свет занимает в картине $^1/_4$, полутень $^1/_4$, остальное — тень.

Большинство картин строилось так, что в середине было привлекающее внимание белое пятно.

Художник «возвышается над толпой»... Его точка зрения всегда находится выше толпы. Для того, чтоб видеть несколько планов.

Большей частью мы снимаем горизонтальные снимки — это объясняется тем, что и в живописи больше горизонтальных картин — значит, старая культура.

И все вместе с тем, что, во-первых, у нас два глаза горизонтальны, да и сама природа имеет больше всего горизонталей.

Вертикаль — это город, техника.

А поэтому у нас недостает обложечных фото.

1941—1942

Статья частично опубликована в журн. «Советское фото», 1979, № 8

Письма

Письма

А. М. Родченко —
В. Ф. Степановой
20 марта
1915
Казань

Варя!

Никуда не хожу... Читаю Жуковского, Фофанова, Пушкина.

У брата родился мальчик. Мама целый день занята, готовится к праздникам...

Да я нашел, что писать, и думаю, что это будет ново и дерзко.

Я освобожу живопись (даже футуристическую) от того, чего она до сих пор рабски придерживалась...

Я предпочитаю видеть необыкновенно обыкновенные вещи...

Нашел путь единственно оригинальный. Я заставлю жить вещи, как души.

Я найду в людях вещи... Людей заставлю умереть для вещей, а вещи жить; людские души вложу в вещи и вещи станут душами...

Ваш Родченко.

В. Ф. Степанова —
А. М. Родченко
1915
Москва

Милый Анти!

...Была очень ценная выставка старых западных мастеров...

Там были итальянцы, французы, фламандцы и голландцы... Особенно хороши последние. Тебе очень бы понравилось. Краски плотные, колорит красочный...

Были работы и Ватто. Он похож на тебя, с чистыми красками, много черного. Это придает особенную яркость...

Татлин хочет с тобой познакомиться, чтоб пригласить на выставку.

Так долго от тебя нет писем...

Вечная В.

А. М. Родченко —
В. Ф. Степановой
1916
Харьков

Милая Варя!

Я сижу и работаю, ибо мы задержаны у Белгорода [1]. Сколько простоим — неизвестно, и что будет в Харькове — тоже. Я рисую красным и черным, ибо больше ничего нет. Очень жалко, что не взял акварели. Боюсь, что мы надолго застряли. Чувствую себя лучше, но это потому, что немного рисую.

Надоедает грохот проходящих и маневрирующих паровозов, свист и шипение из окна... Скверно, что не знаю ничего о тебе...

Станция Арапово.

Ну и забавно одеты мордовки! Юбка из белого полотна, короткая, до колен не достает и узкая, на ногах русские сапоги с гармонью, красная кофта. На шее много бус и денег, а на голове свернутый платок и рога коровьи...

Несчастный, опять я с эполетами...

Анти.

1 Родченко в годы первой мировой войны служил в санитарном поезде. Речь, видимо, идет о какой-то задержке этого поезда.

В. Е. Татлин — А. М. Родченко
Март 1916
Москва

Многоуважаемый Родченко!

Заходил к Вам и не застал. Позвоните завтра утром не позже 10 часов и сообщите сведения для каталога. Завтра отдаем каталог печатать и поэтому прошу Вас позвонить по телефону Г- 88-42 не позднее 10 часов утра.

Помещение снято, выставка откроется 20 марта с. г.[1].

Уважающий Вас Татлин.

1 Речь идет о выставке «Магазин».

В. Е. Татлин — А. М. Родченко
1917
Москва

Александр Михайлович!

Не застал. Заходил для того, чтобы известить и пойти с Вами на экстренное собрание Совета нашей Федерации[2] в клуб, состоявшееся сегодня в 1 час дня.

Татлин.

2 Судя по всему, речь идет о молодой («левой») Федерации профессионального союза художников, председателем которой был Татлин, а секретарем Родченко.

В. Е. Татлин — А. М. Родченко
1918
Москва

Совет Рабочих Депутатов, комната № 35, заседание по 1-му Мая. Пропуск оставлю у часового наружного караула на парадном. Присутствие необходимо. Завтра приходите не позже 10 часов, я буду в своем отделе[3] с девяти и очень прошу, чтобы Вы пришли пораньше. В 10 часов 30 мин. я должен буду уехать, а Вас попрошу очень остаться в отделе (комн. № 55), вернусь часа через полтора и что можно, приведем в порядок.

Татлин.

3 Татлин был руководителем Московского подотдела Отдела ИЗО Наркомпроса РСФСР.

В. В. Кандинский — А. М. Родченко
1920
Москва

Дорогой Александр Михайлович!

Альтман очень просит Вас прийти сегодня на Волхонку в 11 часов. Потом там будет Штеренберг.

Все по поводу выделения картин для Петербурга[4].

Я буду там в двенадцать тридцать.

Ваш Кандинский.

4 В отделе ИЗО Наркомпроса (зав. отделом Д. Штеренберг) отбирались произведения современных художников для пополнения музеев других городов. Н. Альтман представлял Петроград. А. Родченко был в московском отделе ИЗО членом закупочной комиссии.

Л. М. Лисицкий — А. М. Родченко
3 марта 1922
Берлин

Дорогой товарищ Родченко.

Мы, наконец, осуществили здесь идею, давно уже родившуюся у нас, в России — издание международного журнала современного искусства[5]. Вокруг него объединены все, создающие новые ценности или этому созиданию помогающие. Мы просим Вас прислать все, что у Вас есть.

Затем мы разослали ряду западных мастеров анкету с вопросом: «Как Вы усматриваете дальнейший путь движения современного искусства?» (У живописцев мы спрашивали о живописи, скульпторов о скульптуре, архитекторов об архитектуре и т. д.).

Просим Вас прислать свой ответ на эту анкету[6]. И фотографии с работ.

Журнал редактируется мной и И. Эренбургом.

С товарищеским приветом

Эль Лисицкий.

5 Л. Лисицкий и И. Эренбург издавали в 1922 году в Берлине с текстом на трех языках (русском, немецком и французском) журнал «Вещь» — международное обозрение современного искусства. Опубликовано всего два выпуска журнала: № 1—2 и № 3 за 1922 г.

6 В № 1—2 журнала «Вещь» было напечатано следующее сообщение: «Анкета. «Вещь» обратилась к художникам, скульпторам, архитекторам различных направлений с просьбой ответить, как они оценивают состояние современного искусства». Печатались ответы Леже, Ван Дусбурга, Глеза, Северини, Липшица, Пикассо, Вламинка, Гриса, Фейнингера, Архипенко, Татлина, Малевича, Удальцовой, Родченко, Корбюзье и других.

Л. М. Козинцева — А. М. Родченко
10 июля 1922
Германия

Дорогой Александр Михайлович, спасибо за письмо. Я давно хотела написать Вам, но знала, что Вы переехали, но куда?.. Рада очень, что Вам понравилась «А все-таки...» [1]. Я гипнотизировала Вами Эренбурга, который ведь Вас не знал, но очень все-таки боялась, что не так истолкую Вас, так как только один раз Вы говорили со мной. Теперь эта книжка выйдет в немецком переводе, и если Вы хотите поместить другую вещь, вместо киоска [2], то вышлите скорей. Вообще пришлите все, что у Вас есть, всегда будет возможность использовать. Насчет монографии очень трудно, но во всяком случае пришлите материал. Эренбург и я приложим все старания для того, чтобы она вышла. Те фотографии, которые Вы мне дали, — мы посылали во Францию, там их смотрели, но при печатании все-таки выбрали Шевченко, Штеренберга и пр. К сожалению, нельзя было настоять, так как мы уже были в Германии. Это *я пишу о статье* в журнале «L'amour del'art». Киоск же, помещенный в книге, сделал Вам рекламу здесь, его сейчас же перепечатали в немецком архитектурном журнале. В югославском журнале «Zenit» был целый рассказ, где действие происходило «у Родченково киоску». Но так как он написан был по-сербски, то я мало что поняла. Редактор же этого журнала, некто Мнуич (18 лет) писал даже Эренбургу, что он влюблен в Вас. Остальные фотографии я дала венгерцам (очень жалею!). Они взяли для какой-то книги, одна или две даны для Америки, и еще пара для Германии. Эти две книги предполагают издать в будущем. Текст Лисицкого и Эренбурга. Здесь есть пара венгерских конструктивистов. Они, узнав каким-то образом, что я Вас знаю, явились ко мне со всякими расспросами. То, что они делают, конечно, не сравнить с немецким экспрессионизмом, но убожество отчаянное после России, все эти досточки и жестяночки, наивно сваленные в кучу, ничего, кроме жалости, не вызывают. Вообще здесь скучно и мрачно. Немцы главным образом — плоды брака Шагала с Кандинским. На последней большой выставке была следующая картина, например, — желто-зеленый дядя, живот разрезан, яркокарминовые внутренности, покрытые белилами с фактурой сбитых сливок, в эту же пакость воткнуты справа нож, слева вилка. Впечатление от таких вещей даже не «духовное» (как они хотят), а физиологическое. И все такое же. Архипенко делает ужасную пошлость, какие-то vase femme [3] и т. д. Пуни стал экспрессионистом, мерзок. Богуславская халтурит по театрам. Вот и все. Единственно интересный Лисицкий. Но, к сожалению, он не может много работать, так как всякие дела [4].

Я очень хотела выставить те гравюры и акварель, которые Вы мне дали — но немецкие галереи не берут, так как им невыгодно мало вещей художника «без имени» (?) и т. д. Я выставила гравюры Ваши и Степановой на маленькой русской выставке в книжном магазине [5]. Оттуда их послали на международную выставку в Дюссельдорф [6], но, к сожалению, опоздали к набору каталога и таким образом Ваши фамилии не включены. Степанову кто-то собирался купить, я уже хотела писать Вам запрос, что прислать на деньги, но негодяй раздумал.

1 Книга И. Эренбурга «А все-таки она вертится» (Москва — Берлин, «Геликон», 1922).

2 В книге Эренбурга был опубликован проект А. Родченко — киоск.

3 Л. Лисицкий, который был в это время в Берлине, в своей статье «Выставки в Берлине» так описывает свои впечатления от выставлявшихся там последних работ Архипенко: «Архипенко подводит свои итоги. Современность через материал и рельеф идет вон из живописи. Архипенко красит свои рельефы и гонит пластику назад в живопись. Получается красивость. Абсолютно одно достижение — форма, данная рельефом и контррельефом. Но зачем это дано в Танагрских статуэтках? Жаль, что Архипенко был в эти годы вне России. Большие задачи, поставленные у нас одно время скульпторам, и весь темп нашей художественной жизни могли бы привести этого замечательного мастера к ценным достижениям. Сейчас на его вещи ложится позолота салонов» («Вещь», 1922, № 3, с. 14).

4 Л. Лисицкий в это время издавал в Берлине журнал «Вещь» и вообще много внимания уделял пропаганде нового советского искусства (выступления, выставки, публикации и т. д.).

5 Л. Лисицкий писал в том же 1922 году: «В Берлине много магазинов, салонов, торговцев картинами, ателье. Всюду выставлено искусство» («Вещь», 1922, № 3, с. 14).

6 Первая международная художественная выставка в Дюссельдорфе, май — июль 1922 г. («Вещь», 1922, № 1—2, с. 21).

Если Вас интересует, что со мной — то я работаю.

Весной, в мае выставлялась в «Stürme» [1]. Ужасно скверно. Вы ведь знаете, на что я способна. Выставлялась на всякий случай, для каталога. Здесь решилась, не стыдно, в Москве бы не хватило наглости. Рядом с немецким экспрессионизмом мои вещи имели тихий, чистоплотный вид.

В газетах хвалили. Какой-то кретин написал, что я «упорно работаю над конструкцией». Мне это только весело, так как знаю, что работаю очень скверно. Единственно, с кем считаюсь — это Лисицкий, с ним часто встречаюсь и между нами молчаливое соглашение о моих работах не говорить; если кто-нибудь в его присутствии разговаривает — делаюсь красной.

Сейчас живу у моря, останусь здесь на все лето, купаюсь, загораю, в скверную погоду режу по линолеуму, сначала пробовала по дереву, но осталась без пальцев (почти).

...Пока всего хорошего. Жду от Вас письма, фотографий и всего, что можете.

Привет Вашей жене и всем ученикам, которые меня помнят. Мне страшно интересно, как все работают. Здесь настолько ничего нет интересного!

Самый лучший привет.

Ваша Л. Козинцева

1
«Штурм» — выставочное помещение в Берлине. О выставках в «Штурме» в 1922 году Л. Лисицкий писал: «Современное думаешь найти в «Штурме». Но этот пароход превратился в утлую лодочку... Теперь в «Штурме» — Курт Свитерс и Л. Козинцева-Эренбург» («Вещь», 1922, № 3, с. 14).

Л. С. Попова — А. М. Родченко
1923
Москва
Конструктору Саше Родченко

Дорогой Александр.

Спасибо за приглашение, приду непременно, если кончится к этому времени репетиция [2], на которой я должна непременно быть. Но вероятно, что к семи часам не кончим, а потому, если мне не удастся прийти, не сочти за событие. Твоим «Кино» очень интересуюсь.

Сердечный привет.

Люба.

2
В 1923 году Л. Попова делала художественное оформление спектакля «Земля дыбом» по пьесе М. Мартине (переработка С. Третьякова) — режиссер Вс. Мейерхольд. Премьера состоялась 4 марта 1923 г. По-видимому, Попова пишет Родченко об одной из репетиций этого спектакля.

Л. Моголи-Надь — А. М. Родченко
18 декабря 1923
Веймар, Баухауз

Милый и уважаемый товарищ Родченко!

Мы планируем издание серии брошюр по актуальным вопросам сегодняшнего дня.

Принятая форма брошюр позволяет нам живую и гибкую программу — из всех творческих областей и дает возможность заниматься отдельными проблемами различных специальностей. И таким образом создавать ряд дискуссий по ним.

Я предполагаю, что первой дискуссией будет публикация о «Конструктивизме» [3]. Это слово в Германии за последнее время стало исключительно хорошо известно, но о содержании этого понятия очень немногие имеют правильное представление.

Мы были бы очень рады, если бы Вы изложили в короткой статье Ваши мнения или высказывания других русских по этому вопросу.

3
В 20-е годы Баухауз издавал серию книг («Bauhausbücher») под редакцией В. Гропиуса и Л. Моголи-Надя. В серии вышли две книги В. Гропиуса, две книги Л. Моголи-Надя, книги П. Клее, В. Кандинского, К. Малевича, П. Мондриана, Я. Ауда, Тео ван

Дусбурга и др. Книга о русском конструктивизме, о которой пишет в письме к А. Родченко Моголи-Надь, так и не была подготовлена.

Мы не имели достаточно ясного представления о работах русских товарищей (которые живут в России) и мы не совсем уверены в том, что высказывания и точка зрения хорошо здесь известных Лисицкого и Габо относятся ко всем русским художникам.

На этом основании мы хотели бы, чтобы Вы написали нам не только о конструктивизме, но также высказались бы по вопросам, содержащимся в прилагаемой программе-анкете, или выразили бы свое отношение к этим вопросам.

Мы бы в значительной степени приблизились к нашей цели — охватить все сегодняшнее — если бы Вы привлекли к написанию статей Ваших друзей и сотрудников.

Таким образом, мы можем надеяться, что вместо скупых новостей или индивидуальных экскурсов по отдельным вопросам — мы получим нечто всеохватывающее, дающее общую характеристику новой России.

Желательно, чтобы статья была написана по-немецки, и мы надеемся на скорый ответ.

Сердечно приветствую,

Ваш

Моголи-Надь [Перевод с немецкого]

Дзига Вертов — Голендеру
9 февраля 1924
Москва

Уважаемый тов. Голендер,

Сговоритесь, пожалуйста, с тов. Родченко о кинорекламе (афиша, конструкция на автомобиле, реклама в газете и др.).

Дзига Вертов.

Д. Е. Аркин — А. М. Родченко
9 октября 1925
Москва

Дорогой Александр Михайлович, посылаю для ознакомления журнал с моей статьей, в ней говорится о «Клубе» на Парижской выставке, возвращаю некоторые снимки, другие еще нужны.

У меня к тебе следующее дело. Я редактирую сейчас большое иллюстрированное приложение к «Экономической жизни», посвященное текстильной промышленности. Хочу дать ряд образцов новых рисунков для тканей (желательно те, которые были реализованы в производстве). Нет ли у тебя снимков работ В. Степановой, Л. Поповой и твоих [1]? Ты понимаешь, как важно было бы с точки зрения пропаганды обновления художественной стороны нашего текстиля, дать штук до десяти (между прочим, хочу обложку сделать в виде куска ситца). Номер широко разойдется среди работников текстильной промышленности.

Словом, если у тебя есть указанные снимки, то их можно было бы поместить в этом издании. Вопрос срочный. Прошу позвонить мне поскорее.

Журнал прошу по ознакомлении вернуть.

Привет В. Ф.

Д. Аркин.

1
В. Степанова и Л. Попова делали рисунки для тканей, которые реализовывались на московских текстильных фабриках (Трехгорная мануфактура, Первая ситценабивная фабрика). А. Родченко также выполнил ряд рисунков для тканей.

А. А. Федоров-Давыдов — А. М. Родченко
18 февраля 1929
Москва

Уважаемый тов. Родченко!

Мне очень нужно побеседовать с Вами по ряду вопросов, касающихся Ваших работ в Третьяковке. Прошу Вас назначить мне время (утреннее), когда бы я мог быть у Вас или сами зайдите в Галерею. Последнее тем более, что мы выставили Ваши работы и Вам, вероятно, интересно взглянуть.

О том и о другом буду ждать Вашего телефонного звонка (5-47-77).

Звонить лучше всего в 1-2 часа дня.

С приветом

Федоров-Давыдов.

И. Ивенс — А. М. Родченко
23 июня 1930
Амстердам

Дорогой Родченко!

...Как у Вас идут дела? Я от Вас ничего не слышу. Вышел ли Ваш новый журнал?

В предыдущем письме я сообщил Вам, чтобы Вы установили контакт по вопросам современной архитектуры в Голландии с господином Бэкон (Амстердам, Кайзерграхт, 614). Можт быть, у Вас будет желание написать этому господину?

Я надеюсь о Вас скоро услышать и сердечно приветствую Вас и Вашу жену.

Иорис Ивенс.

[Перевод с голландского]

В. Э. Мейерхольд — А. М. Родченко
1930
Москва

Уважаемый Александр Михайлович!

Музей Государственного театра им. Вс. Мейерхольда в настоящее время, в связи с предстоящей выставкой «10 лет ГОСТИМ» [1] занят подготовкой материалов и оформлением экспонатов.

В числе важнейших из таких материалов не имеется совершенно Ваших эскизов костюмов ко второй части «Клопа».

Прошу Вас предоставить Музею ГОСТИМ возможность снять копии с этих эскизов. Работа эта будет произведена, разумеется, за счет театра.

Заранее благодарен.

С приветом

Вс. Мейерхольд.

[1] Гос. театр им. Вс. Мейерхольда.

А. М. Родченко — В. Ф. Степановой
20 августа 1930
Вахтан

Милая Варвара!

Начало работы довольно трудное. Из всей аппаратуры работает исправно только одна «Лейка».

У большого киноаппарата неблагополучно с фокусом. «Септ» тоже без фокуса. Еще есть фотоаппарат у Леона Леткара, но он находится без снабжения предметами первой необходимости, т. е. пластинками. Еще есть и зеркалка у помощника, но, кроме использования зеркала для бритья, ни к чему не пригодна. Так протекает жизнь киноэкспедиции. Но настроение у всех активных по картине № 230, именуемой «Химизация леса», самое бодрое. Борьба с технической разрухой идет каждый день, и картина будет снята не в пять, а в три месяца.

Если можешь, пришли фотопластинок 9×12 см. Сегодня осмотрели канифольно-скипидарный завод, очень интересный, построен в 1924 г.[1]. Кругом лес, ехать до него от Нижнего 200 верст по заводской железной дороге. Завод работает круглые сутки и свистит, как пароход на Волге, а кругом сосна; говорят, лес идет до севера, водятся волки и медведи.

1 Канифольно-скипидарный завод на Вахтане (Костромская обл.) построен в 1922—1924 годах по проекту архитектора Виктора Александровича Веснина (1882—1950).

Снимаем мы так. У крестьянина заарендована старая кляча «Манька». Нагружается воз аппаратурой, зеркалками и прочим барахлом, а мы по очереди садимся тоже. Остальные шествуют пешком. К тому же за нами бегут две собаки, причем каждый день разные, но бегут до конца и возвращаются с нами обратно. Во время съемки путаются под ногами и все время влезают в кадр.

Я снимаю много и грущу о тебе.

Письма твои — единственная радость, газет не читаю совсем, пришли хотя бы старые.

Твой Анти.

Ян Чихольд — А. М. Родченко
10 октября 1931

Дорогой товарищ Родченко!

Сердечное спасибо за две посылки с «ЛЕФом» и за оба письма. Я все точно получил. Кстати, получили ли Вы первую посылку с различными материалами и книгами, а также второй пакет с двумя мною оформленными книгами? Подтвердите открыткой получение этих писем и посылок.

Я был чрезвычайно обрадован, что Вы мне написали. Я всегда пытался установить с Вами связь, но до сих пор мне это не удавалось. Я знаю Ваше имя уже давно по выставкам и т. д. Кроме того, у меня есть некоторые номера «ЛЕФа» и книга «Про это» Маяковского с Вашими фотомонтажами, о которой можно сказать, что это первая книга, иллюстрированная фотомонтажами. Я уже писал об этой книге, через год после ее выхода, в «Литературном мире». Эту статью я вложил в мою первую посылку. Я очень рад, что мы теперь установили прямую связь. В альбоме «Foto-Auge» [«Фотоглаз»] Ваши работы пропущены не намеренно. Я посылаю Вам каталог штутгартской выставки. В нем содержится описание одной Вашей работы.

Далее, я благодарю Вас за фотографии, которые Вы посылали мне через Ильина. Я Вас извещу, если что-то повредится. Если Вы сможете послать мне большую коллекцию Ваших фото в хорошей упаковке, то я попытаюсь вместе с доктором Ф. Рохом одну из книжек нашей «фототеки» посвятить Вам. Каждый выпуск содержит 60 фотографий. Ближайшая книжка называется «Фотомонтаж» и будет скомпонована мной. В ней тоже будут Ваши работы. Можете ли Вы послать мне несколько Ваших прекрасных плакатов с фотомонтажами? Я был бы Вам очень благодарен.

Я не знаю, известно ли Вам вообще о нашей «фототеке», которую я делаю вместе с доктором Ф. Рохом? Напишите мне об этом, пожалуйста. Вложил ли я в свое первое письмо один проспект, или нет? Если вы не получите две первых книги, я постараюсь Вам его послать.

От книги Реннера «Механизированная графика» и Ренгер-Патча «Железо и сталь» Вы можете без сожаления отказаться. Книга Ганса Рихтера «Фильм» — хорошая.

Моя книга «Новая типография» должна быть переведена М. Ильиным на русский.

Желаю Вам счастья, и передайте также сердечный привет В. Степановой.

Преданный Вам Ян Чихольд.

[Перевод с немецкого]

А. М. Родченко — Я. Чихольду
Октябрь 1931

Дорогой Чихольд, наконец я получил Ваш адрес, посылаю журнал «ЛЕФ» за 1927 год.

Очень рад обмениваться с Вами полиграфическими и фотографическими работами.

Получили ли Вы мои фото?

Я сейчас занят фотографией и декоративной работой в театре. Жена моя, Варвара Федоровна, верстает журналы «За рубежом», «Смена» и «Советская архитектура».

Давайте установим прямую связь.

Получил альбом «Фотоглаз», монографию о Моголи-Наги и журнал. Очень благодарен.

Пишите на мой адрес: Москва, Центр, Мясницкая, д. 21, кв. 18.

А. Родченко

[Печатается по черновику письма]

В. Ф. Степанова — А. М. Родченко
11 октября 1942
Пермь

Милый Родча, получила вчера три письма, была страшно рада. Получила фото Н. Н. Хочу наклеить, тогда отнесу. Одно из них, которое с девушкой, прямо замечательное.

Как жаль, что не пришлось тебе летом снимать, ты как-то по-новому стал снимать. Очень хорош фон, задний план, он мягкий и вместе с тем связан, как второй план, с пространством.

Воображаю, как бы ты мог снять разные другие темы. Если бы военные эпизоды так снять, они были бы чертовски выразительны.

Люди у тебя в этих снимках вышли настолько естественные и как-то в них видны их лучшие качества. Будто изнутри ты вывел их настроение и хороший человеческий жест наружу.

Мечтаю о том, чтобы удалось тебе поехать снимать на фронт. Мне кажется, что ты привез бы не грандиозность техники, как от тебя ждут, а как раз наоборот, движения живого человека, его чувства, его поступки.

В этих снимках мне видится зародыш какой-то новой съемки, передача человеческих эмоций, о которых еще не думали, и во всяком случае еще не снимали. Интересно то, что этого ты добиваешься не «интригой», если перевести это на язык литературы, не тем, что ты находишь какой-то интересный антураж, а в совершенно простых, обыденных, скучных окружающих предметах, как, например, «Мама закуривает», тебе удается передать ее

внутренний мир, как-то одухотворить что ли человеческое лицо, и оно дает целое представление о характере человека или его каком-то волевом движении.

Сильное впечатление производит снимок Соловейчика, он оценится только потом, когда не будет так близок сегодняшней жизни и будет смотреться как документ эпохи. Эта ошеломляющая напряженность его рук и такая страшная голова!

Твоя бодрость меня прямо потрясает, в каждом письме у тебя километры пути, ты прямо скороход какой-то.

С выставкой совсем запарилась, кажется и мало дела, а так как ничего нет, ни молотка, ни ведра, ни кистей, то все делается проблемой, и люди лентяи, кроме, конечно, Балабановича, который жутко мается.

Собралась сегодня к Брикам, но трамваи не ходят, не поехала.

Приходится бросать письмо, надо уже бежать доклеивать монтаж, печку затопила и надо варить клей.

Муле [1], видимо, понравилось с тобой переписываться. Я, конечно, очень радуюсь.

Я хочу ее приспособить писать тексты.

Целую Варва.

1 Муля — Варвара Александровна Родченко (дочь А. Родченко и В. Степановой).

А. М. Родченко — В. Ф. Степановой
18 октября 1942
Москва

Милая Варвара!

Заплатил за квартиру и завтра закончу всю работу для Агнии Езерской. Ну, все-таки, как ни тяжело нам жить врозь, но хорошо, что один хотя бы в Москве.

Для работы мало времени, много беготни...

Моя фабрика тихая. Мотор остался в Перми (это ты). Я имею прописку и сегодня получил первые заработанные деньги.

Заходил Осмеркин, просит позвонить Б. В. Иогансону, ему что-то нужно.

Делаю эскиз альбома «Ленинград — герой обороны» для Киноиздата.

Был с Лилей Лавинской у Удальцовой, показывала живопись. Жалко, что не видела ты, очень хорошая. Сын у нее на фронте, вместе с Никитой [Лавинским].

Живу в комнате Мули. В мастерской холод, еще не топят.

Интересно, что я вчера встретил группу красноармейцев, человек двадцать, они ждали трамвая. У некоторых были мандолины, балалайки, гитара, у троих автоматы, у нескольких пулеметы «Максим», у одного противотанковое ружье и ящики с патронами. А у одного мешок с книгами, а под мышкой *наш альбом «Красная Армия»*.

Как трогательно!

Я стоял около него, а альбом был затасканный, *боевой*. Значит мы нужны даже прошлым. Как же уезжать в Пермь, если мы нужны здесь...

Иду к Балабановичу, несу макет выставки «Островский».

Целую Вас крепко.

Анти.

А. М. Родченко —
В. А. Родченко
24 декабря
1942
Москва

Милая Муля!

Поздравляю еще раз с Новым годом.

Посылаю снимок нашего двора 1940 года. Он такой же и сейчас.

А дома чудно, тепло, уютно...

Мне очень хочется написать твой портрет, а пока тебя нет, начну писать Варвару. Я раньше любил писать портреты, они выходили интересными.

Занялся переписывать Очерский дневник, и он отнимает массу времени.

У нас жизнь наладилась, скучаем теперь без тебя. Да, я хотел объяснить, как работают писатели. Мы иногда неправильно думаем, откуда такие интересные приключения и рассказы. Кажется, что все это автор сам пережил. Но это не совсем так. Один записывает рассказы из жизни и приключения других, а потом обрабатывает тщательно, вроде Чехова, О'Генри. Некоторые, имея в прошлом богатую приключениями жизнь, описывают ее, например, Джек Лондон. Другие ищут материал в сказках (народных), в газетах происшествия, исторические дневники путешественников и т. д. Так что можно взять тему из газеты, обработать ее и написать, прибавляя интересные факты. Ты не думай, это с неба не валится. Тут все дело в том, что над вещью надо работать, раз двадцать ее переделывать. Так создаются литературные вещи. Нужно изучить материал, а потом комбинировать, прибавлять, усиливать. А главное, талантливо его сделать, т. е. написать, попробовав в разных вариантах.

Я цирк пишу дома [1], но я его знаю, много видел, разговаривал и про него читал. Кроме того, я люблю его. И я не выдумываю, я вспоминаю, и только рисую по-своему...

Читал Фенимора Купера, он пустоват и напыщен.

Люблю, когда есть юмор, смех и ирония... Не люблю благородных напыщенных типов. Нужен всюду юмор, даже в трагедии и несчастии.

Радуемся успехам Красной Армии и потому полны надежд...

Пиши, как твоя жизнь в институте.

Целую. Отец.

1 А. Родченко имеет в виду серию своих живописных произведений из жизни цирка.

А. М. Родченко —
В. А. Родченко
18 марта
1943
Москва

Милая дочь, моя Муля!

Не знаю, дойдет ли это письмо с таким конвертом? Но обычные бухгалтерские адреса надоели. Пусть удивляются. Скажут, какой ненормальный писал...

А почему нормальное есть правильное?

Старая закваска сидит во мне. Не могу ничего делать одинаково. Я не счетовод...

Я делаю акварели. Подготовляю материалы для будущей книги, зимой буду писать свои воспоминания обо всем, что думаю. Готовлю материал для живописи на лето...

Сегодня похоже на весну. Хочется московского лета и твоего шума. Мы тут сделаемся стариками без тебя...

Все время думаем о тебе и на столе твое фото, где ты с цыплятами...

Вчера думал, как будет тебе радостно приехать домой... Я тебя бы встретил и мы бы пришли в дом, где ты родилась. Ведь ты дитя нашего дома и тебе еще жить и жить в нем, после того, как уже нас не будет... Это ведь твой родной дом, и вся наша квартира — твоя квартира, и все наши работы — твои, и они еще будут пользоваться успехом после нашей смерти... Ты будешь видеть их успех, милая дочка! Как хочется, чтобы ты была здесь!

Мы хотя и ругаемся, но с нами еще интересно жить. Мы ведь странные люди, это ты еще оценишь потом...

Ну, расфилософствовался, целую.

Твой Отец.

Л. М. Козинцева — В. Ф. Степановой
Декабрь 1956

Дорогая Варвара Федоровна, с большой горечью узнала о Вашем горе.

Вспомнилась сразу зима 1920—1921 года, занесенная снегом дорога с Рождественки [1] на Волхонку. Как часто после уроков возвращалась я домой с Александром Михайловичем и как, однажды, пришла к Вам. Помните?

В эту зиму Александр Михайлович имел большое влияние на меня, и я до сих пор храню о нем память, как о человеке, который боролся с разным хламом в искусстве.

Разрешите мне обнять Вас и присоединиться к Вашему горю.

Ваша Л. Козинцева.

1 На Рождественке (ныне ул. Жданова), дом 11, в здании бывшего Строгановского училища размещалась часть факультетов Вхутемаса. Л. Козинцева училась тогда во Вхутемасе у А. Родченко.

Материалы этого раздела публикуются впервые.
Архив В. А. Родченко

Воспоминания современников о А. М. Родченко

Л. А. Кассиль
Талант, не страшившийся будней

Н. Н. Асеев
С девятого этажа
О новом взгляде на мир

Б. В. Игнатович
Его фотографии были пронизаны искусством

С. П. Урусевский
Несколько слов о Родченко

Воспоминания современников о А. М. Родченко

Л. А. Кассиль
Талант, не страшившийся будней

Большой художник не только отражает в своем творчестве время, в котором он живет, но и сам, своей личностью, судьбой, поведением, всей своей деятельностью является выразителем определенных черт его эпохи. Представить себе, скажем, Великую Октябрьскую революцию без поэзии Маяковского и без него самого так же трудно, как вообразить себе Ленинград без Невы, Париж — без Сены... Ведь реки эти не только отражают в своих струях величие города, чьей славе они обязаны своей известностью, но и вносят неповторимые приметы в городской пейзаж и движение.

Трудно представить себе Москву двадцатых годов без стихов Маяковского и плакатов Родченко, прочно вписавшихся в городской пейзаж того времени, отразивших передовые вкусы и стремления людей той поры и по-своему на каждом шагу напоминавших нам о требованиях новой эпохи, нового, дерзновенно утверждавшегося быта и строя нашей жизни.

Я помню ошеломляющее впечатление, которое произвела на меня и моих сверстников, приехавших, как и я, из далекой провинции в Москву на учение, встреча с тогдашней Москвой, где, как бы перечеркивая старомодно-аляповатые вывески торгашей-нэпманов, над фронтонами зданий, на стенах домов, над лесами и заборами, за которыми поднимались этажи строек, властно призывали к себе наше внимание строго скомпонованные плакаты, щиты реклам, транспаранты с синими, красными, черными, белыми буквами, с цветными стрелами, квадратами, кругами. Рекламы эти, лишенные привычных завитушек и бутафории, простые, емкие и выразительные, славили «Моссельпром», само название котогого было в ту пору еще новинкой, призывали уважать и приобретать товары с прилавков государственной торговли, ведшей наступление на частников, вносили какой-то желанный нам искомый распорядок в крикливую, бесшабашную сумятицу и муть, наволакиваемую в уличный пейзаж столицы нэпом. Мы тогда чувствовали, что эти строки Маяковского, уверенно вышедшие на улицы и площади Москвы, в конструктивной органичности слились с плакатами, где все говорило о призывной прямоте обращения к нам и врастало в перестраивающийся быт и придавало ему победную определенность. Мы уже тогда все знали наизусть, хотя и не подписанные автором, строки и строфы Маяковского: «Нигде кроме, как в Моссельпроме», «Лучше сосок не было и нет, готов сосать до старости лет», «Папиросы «Червонец» хороши на вкус, крепки, как крепок червонный курс», «От игр от этих стихают дети. Без этих игр ребенок — тигр». Но мало кто из нас знал, что эти на улице заученные веселые, приманчивые, как бы кричавшие на всю Москву строки обрели на-



7. **Оформление стены дома Моссельпрома Текст В. В. Маяковского. 1924**

глядное, зримое выражение благодаря труду и таланту замечательного художника Александра Михайловича Родченко. Между тем это был один из влиятельнейших и наиболее ярких мастеров в изобразительном искусстве молодой Советской страны.

Родченко — художник особой судьбы, огромной внутренней заинтересованности в переустройстве жизни, отличавшийся каким-то особым творчески-деловым отношением к роли, месту и долгу искусства в обществе, строившем социализм. Он с неукротимой и в то же время хозяйственной заинтересованностью и с неумолимой принципиальностью боролся за повседневное внедрение в жизнь новых форм искусства и быта, соответствовавших революционным требованиям народа и критериям передовой эстетики. Он хотел сделать яркими, глубоко осмысленными наши праздники, но не страшился забот о красоте будней. Его волновали и архитектурные ансамбли перестраивавшихся городов, и интерьеры в новых домах, и мебель, уб-

ранство, планировка, бытоустройство в квартирах, куда вселялись жильцы-рабочие, вроде литейщика Козырева, о новоселье которого нам так весело и гордо поведал Маяковский.

Полиграфическое оформление наших изданий, создание уюта в домах и клубах, конструкция советских павильонов на зарубежных выставках, принесших ему международное признание, — все это целиком поглощало необычайно работоспособного, всегда непоколебимо верного своим принципам художника, и во всем этом Родченко был непревзойденным мастером, наследие которого еще требует пристального и благодарного изучения.

Сменив палитру и этюдник на фотоаппарат, Родченко, как известно, стал одним из самых выдающихся мастеров советского фотоискусства. Он находил с необыкновенной точностью наиболее выгодные, поражавшие своей неожиданностью и в то же время очень достоверные и предельно выразительные ракурсы, заставляя зрителя по-новому увидеть и пейзаж, и людей, и машины, и стройки, и красу нашей родины.

Он был также изобретательным художником-конструктором оформления многих известных спектаклей. Достаточно вспомнить хотя бы, какова была его роль в великолепном содружестве — Маяковский, Мейерхольд, Шостакович, Кукрыниксы, Родченко, — создавшем спектакль «Клоп». Родченко оформлял ту часть спектакля, которая переносила нас в будущее. Говорили, что он нарисовал будущее не таким, каким оно должно войти в нашу жизнь, что у Родченко на сцене театра Мейерхольда все это выглядело слишком аскетично, изображено с какой-то чрезмерной, почти хирургической, холодной отмытостью. Но, разумеется, это не было какой-то эстетической игрой — она всегда была ненавистна Родченко. Просто он противопоставлял в этом спектакле светлое, назапятнанное будущее пьяному, грязному быту мещан, которых так безжалостно высмеял в своей пьесе Маяковский. Это был определенный прием, как бы напоминание о строгих требованиях, которые предъявляет нам будущее.

К грядущему дню нашего народа, к его коммунистическому будущему были устремлены все помыслы Родченко. И не надо думать, что наш сегодняшний день уже как бы обошел то, что успел сделать художник, необыкновенно выразительно запечатлевший самые передовые устремления и чаяния того времени, когда он жил и работал. Мы не раз еще будем обращаться к творчеству Родченко, к его работам, к примеру его борьбы за будущее.

1961

Статья опубликована в книге:
Л. Волков-Ланнит. Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит. М., «Искусство», 1968
Печатается с сокращениями

Н. Н. Асеев
С девятого этажа
О новом взгляде на мир

Двор асфальтовый, углубленный двумя девятиэтажными махинами, похож на пересохший бассейн с выпущенною из него водою. На дне этого бассейна трепещется мелкая ребячья рыбешка. Шаги на асфальте отдаются трелями эха. Со двора на улицу ведут туннелем пробитые в фасадном здании ворота.

Дом, выходящий на улицу, — старинное княжье владение, о котором говорят как о древнем приюте масонских лож. Под воротами всегда прохладно и сыро; они напоминают лазейку в подводном гнездовье каких-то незапомнившихся названий рыб. И действительно, в нее, в эту лазейку, то и дело шныряют невиданные экземпляры. Художники — дом принадлежит Вхутемасу, — в бархатных беретах и перемазанных краской штанах, тащат этюдники и не пролезающие в калитку картоны. Плакатисты, со свернутыми в трубку ватманом и бристолем, выскальзывают из ворот, разбегаясь по всевозможным учреждениям. А ночью запыленное электричество освещает под окнами согнутые фигуры — вычерчивающие, вырезающие, закрашивающие полученные днем заказы: схемы, диаграммы, плакаты.

Дом мой, дом, в котором я живу, — самый настоящий богемский приют, своеобразный Латинский квартал, московский Монпарнас, куда стекаются со всех концов СССР будущие карандашных дел мастера, поклонники полихромии, колористы, раскрасчики, разделыватели мира во все цвета радуги. Которые под Рембрандта, которые под Матисса, которые под Пикассо. У первых — сторонников старины, и лица такие: угнетенно-средневековые. У последних вид тоже фантастический, но с просветами в современность: беретов, а также вельветовых курток не носят.

В одном из этих корпусов [1] — на самой вышке, — живет художник, сумевший и свой глаз, и свое чутье к форме, к объему, к композиции перенести из средневековья в современье. Он просто переменил материал сообразно изменившейся технике. Вместо холста взял пластинку, вместо красок и кисти — солнце и светотень. И дом-великан, пропорции которого не уместило бы ни одно полотно, под тяжестью линий, под суровостью роста которого сломался бы всякий станок, — охотно меняет свои очертания под цепким глазом объектива. Это не просто фотография и не художественная красивость съемки. Это перестройка всего зрительного аппарата, установка его на точность, неожиданную фантастику, реальную сказочность объектива.

Вот дом, снятый снизу, с угла. Он сужается, сжимается в неожиданной перспективе. Вот дом, падающий, валящийся, рушащийся всей тяжестью своих стен. Вот он, стремительно падающий вниз всеми девятью своими балконами, постепенно уменьшающимися, снятыми сверху.

1
Н. Асеев описывает квартал Вхутемаса на Мясницкой (ныне ул. Кирова), состоящий из учебного корпуса (особняк эпохи классицизма, известный в истории архитектуры как «дом Юшкова») и двух жилых корпусов, в которых жили многие преподаватели Вхутемаса и размещались студенческие общежития. В этом доме (Мясницкая, 21, кв. 18) жил и А. Родченко.

Это новая форма видения, новая — не бывшая доныне в распоряжении человека — возможность ощущать предметы в их точном ракурсе, совершенно видоизменяющая все представления о пропорциях и соотношениях. Эта поправка к зрительному восприятию, притупившемуся к притертому в обычном обзоре предметов в упор — с постоянного их обычного места.

Чтобы понять это, нужно вспомнить о том впечатлении, какое получает человек, глядящий на море с высокой горы. Оно встает тогда круглым и выпуклым над линией горизонта. Встает сразу в трех своих измерениях. Так и дом, повернутый под объективом в необычном плане, в буквальном смысле, бросается в глаза необычностью своих форм. Дом, а за ним и город и мир.

Мироощущение обновляется, освежается, окрыляется необычными возможностями. И техника начинает служить «новому взгляду», организует ряд новых эмоций, открывает глазу, а за ним и разуму, последовательную цепь новых впечатлений. И тем, кто привык любоваться игрой света, или взаимоотношениями цветов в живописи, композиционной прочностью и прелестью пропорции, я шепну на ушко, что есть на свете и другая возможность видеть мир: разорванным, истребленным и вновь восстановленным в новых видах, планах и пропорциях. Этому поможет глазок аппарата, умело наведенный, неожиданно направленный на многоэтажные дома, на путаницу улиц, на движение площадей, на все, чем жив и богат город современья.

Высоко над бархатноберетными рембрандтами и пикассами живет подлинный художник современья — А. М. Родченко, — с девятого этажа наблюдающий и фиксирующий движение и жизнь нового дома и нового мира.

11 августа 1928

Статья опубликована в газете «Вечерняя Москва», 11 августа 1928 г. (№ 182)

Б. В. Игнатович
Его фотографии были пронизаны искусством

Фотография в многогранном искусстве А. М. Родченко занимала очень большое место, особенно в 30-х годах. Его фотографии так пронизаны искусством, что о них нужно отдельно говорить.

Я думаю, что Родченко являлся зачинателем советской фотографической мысли тех времен, когда громко были сказаны слова Маяковского: «Кто там шагает правой? Левой, левой, левой!», когда потребовалась другая фотография, не та, которую мы знали раньше. В то время, в 1920-е годы пришли новые отряды фотографов. Мы — молодые задавали себе вопрос: «как же шагать «левой»?

Трудно это было с тогдашним оборудованием. Тогда-то мы и встретили Александра Михайловича Родченко. Он значительно расширил наш горизонт, показал, как можно работать по-новому на этих старых аппаратах, на этой старой аппаратуре, на штативах, на пленках 9×12 и т. д.

Когда я познакомился с Родченко, он на меня произвел чрезвычайно большое впечатление: молчаливый, очень скромный, малоразговорчивый, но я сразу понял, что он на несколько голов выше нас, что у него можно поучиться. Он был нашим учителем. Не элементарным преподавателем, учившим по фотоальбому, а настоящим учителем. К каждому А. Родченко подходил индивидуально, и должен сказать, что он обладал колоссальным терпением. Мы были очень запальчивыми, иногда чересчур горячими, а он всегда был спокоен.

Появление аппарата «лейка» внесло революцию в фотографию. Он появился прежде всего у Еремина и у Родченко. Еремин использовал его главным образом для фотографирования интимных пейзажей, а Александр Михайлович понял сразу все возможности этого аппарата. Вероятно, самому Лейтцу не снилось, что «лейкой» будут делать такие вещи, какие делали мы.

Особняком в фототворчестве Родченко стоит портрет. Его знаменитая серия «Маяковский» вошла не только в историю литературы, но и в историю фотопортрета. Другие его фотопортреты, например Третьякова, Довженко, также необычайно интересны. Они напоминают о том, что портрет должен быть предельно экспрессивным, предельно психологичным. Тот, кто знал Третьякова, сразу узнает его характер, постановку головы, решительный взгляд. Родченко был и хорошим фоторепортером. Мне пришлось с ним работать в журнале «Даешь», и я видел, с каким искусством «лейка» в его руках изображает репортерские темы.

Фотографии Родченко, на что бы ни был нацелен объектив его аппарата, всегда были большим искусством.

1961

Из стенограммы вечера памяти А. Родченко в Центральном Доме литераторов в Москве. Публикуется впервые

С. П. Урусевский
Несколько слов о Родченко

Всегда немногословный. Высокий, очень складный. Бритая голова. Бриджи, краги, рубашка с большими удобными карманами. Несколько снисходительная, ироническая улыбка на умном лице.

Таким я помню этого человека, к которому мы так тянулись в нашей юности...

Друг Маяковского. Он был в числе той интеллигенции, на том ее левом фланге, который возглавлял Маяковский.

А. Родченко известен как великолепный мастер фотографии, новатор, всколыхнувший мещанский мирок, обывательщину, бросивший вызов общественному вкусу.

Но фотография являлась лишь одной стороной его творчества. Родченко был многогранным художником.

Он живописец, станковист.

Он и оформитель книги. Почти все книги изданий Маяковского были оформлены им. А первое издание поэмы «Про это» Родченко очень неожиданно и интересно проиллюстрировал сложными фотомонтажами. Маяковский, высоко оценивая его работу, на одной из книг, подаренных Родченко, написал «Дорогому Родченко. Соавтор Влад.».

Родченко был также и плакатистом. Много плакатов сделано им к рекламным стихам Маяковского.

Выступал он и как театральный художник. Кстати, вторая половина пьесы «Клоп» в театре Вс. Мейерхольда была оформлена Родченко.

Поэтому нельзя рассматривать Родченко как мастера фотографии, изолированно от всего его остального творчества...

Его фотографии были достаточно известны. Неожиданный ракурс, острота, всегда новый, необычный взгляд на объект съемки, предельная выразительность. И предмет, который мы хорошо знаем, на его фотографии воспринимается, как впервые увиденный.

Но поиск Родченко никогда не был поиском ради поиска, в отличие от талантливого и интересного, но заумного «фокусника» Моголи-Наги. Все фотографии Родченко абсолютно четко и ясно выражают мысль автора. Его фотографии и сегодня так же молоды и современны.

Родченко жил в доме напротив Почтамта, где находились и мастерские нашего института [1]. Окна его квартиры выходили во двор. Только в одном этом дворе он сделал множество фотографий. Двор был им снят сверху, снизу, в различных ракурсах и с разных точек. И двор этот, по которому мы проходили каждый день и в котором не видели ничего интересного, вдруг на фотографиях Родченко открывался для нас с совершенно неожиданной стороны, были ли это пожарные лестницы, уходящие вверх, балконы на фоне кирпичной стены, пустой двор, снятый им из окна его квартиры на восьмом этаже, или колонны студентов, готовящихся к параду.

Все являлось объектом съемок для Родченко. И во всем он как художник находил свою прелесть.

А серия портретов В. Маяковского, снятых Родченко, является величайшим памятником как поэту, так и самому Родченко.

Я до сих пор не могу понять, чем в них достиг Родченко такой силы выразительности.

Сняты они строго, просто, с рассеянным светом, без каких бы то ни было эффектов. На нейтрально сером фоне — только лицо Маяковского. В некоторых — совершенно симметричная композиция, Маяковский смотрит прямо в объектив. Почти протокольная съемка. И в то же время портреты эти невероятно выразительны, монументальны.

1 С. П. Урусевский был студентом Вхутеина.

Ведь есть и другие фотографии Маяковского. А волнуют и так точно выражают образ великого поэта именно те, которые сняты Родченко.

Таким вот мы все и запомнили В. Маяковского.

В чем же сила этих фотографий?

Может быть, нас волнует самый объект?

Может быть, умное, вдохновенное лицо самого поэта так действует на нас?

Но вот портрет простой женщины. Он тоже снят без всяких ухищрений, строго и скромно. Взгляд ее опущен. Бóльшую часть фотографии занимает черный платок в мелкую белую точечку на голове женщины. «Мать», — читаем мы под фотографией. И этот портрет тоже приковывает к себе внимание. И опять мы не понимаем, чем же Родченко достигает того, что портрет так трогает, так действует на нас.

Видимо, это и есть то мастерство, тот величайший профессионализм, где трудно разложить все на элементы. Мастерство, которое определяется одним словом — искусство.

Родченко был беспощаден к себе. Он давал в печать только незначительную часть своих работ. Так, некоторые портреты Маяковского, которые он считал неудачными, были опубликованы им только после гибели поэта. Зайдя к нему однажды, мы застали его за ретушью дефектов, царапин известной теперь фотографии Маяковского — Маяковский с черным псом на руках. «Это я вытащил из корзины», — сказал он.

Потрясенный смертью поэта, Родченко неистово снимал его похороны. Снимал народ, заполнявший улицы, балконы, крыши домов, народ, провожавший своего любимого поэта.

«Если бы он знал», — называлась статья Родченко, напечатанная в то время в «Литературной газете». Если бы он знал, утверждал в ней Родченко, о тех чувствах, которые были выражены народом в те дни, он никогда бы не совершил того, что совершил.

К сожалению, этих фотографий так никто и не увидел, так как аппарат оказался испорченным.

Я очень благодарен А. Родченко за те занятия, которые он проводил с нами, студентами, в институте. Он вел очень короткий курс ознакомления с фотографией. Лично мне эти занятия дали очень много.

Мы с нетерпением ждали их начала. Представляли себе, как, наконец, получим в руки фотоаппарат, к которому многие из нас так рвались, как начнем снимать пейзажи, портреты.

И мы были очень разочарованы, когда Родченко, придя на занятия, как бы забыл о фотоаппарате.

Он повел нас в лабораторию. Положил на стол лист белой бумаги. Осветил его сбоку лампочкой. Между источником света и бумагой поставил несколько предметов, которые отбросили тени на бумагу. Заменив затем простую бумагу фотобумагой, он засветил ее и обработал. Получилась своеобразная композиция из теней и предметов.

Потом он предложил сделать то же самое каждому из нас.

И мы принялись составлять композиции из самых разнообразных предметов. Колба, очки, кусок мешковины, ножницы, ключи, монеты, кисти, спички, кружева, всевозможная стеклянная посуда — все являлось предметом наших упражнений.

Когда на бумаге возникала, как нам казалось, интересная содержательная композиция, мы фиксировали ее. На фотобумаге появлялись силуэты предметов с причудливыми тенями от них.

Вскоре мы так увлеклись этой работой, что она превратилась для нас даже в своеобразную игру. И, часто возвращаясь домой, мы продолжали строить фантастические композиции, засвечивая «дневную» фотобумагу на косых лучах заходящего солнца.

Особенно увлеклись мы игрой теней от прозрачной стеклянной посуды.

И в этой лабораторной работе мы постепенно поняли, что такое свет и тень, борьба черного с белым, поняли природу фотоматериала, природу фотографии.

Так, незаметно для нас, Родченко дал нам основные понятия о фотографии как искусстве, которое имеет свою силу выразительности, свою пластику.

Но только теперь мы можем полностью осознать, какую огромную ценность имели для нас эти занятия. И мы благодарны за это Родченко-педагогу. Благодарны ему за то, что он уберег нас тогда от легкого и скользкого пути получения быстрого результата от съемки фотоаппаратом голого сюжета.

Я уже говорил, что мы, студенты, всегда тянулись к Родченко. Позже я понял, что эта тяга была взаимной. И не случайно, конечно, он попросил меня однажды свести его в наше студенческое общежитие, которое находилось в Лефортове.

Мы долго ехали по Москве. Он, как всегда, почти не разговаривал. А в общежитии больше ходил по комнатам, по коридорам, присматривался, обо всем расспрашивал, но почти не снимал, хоть и приехал с этой целью.

Заметив мое пристрастие к фотографии, Родченко уже после окончания курса предложил мне заходить к нему. И я пользовался каждым удобным и неудобным случаем, чтобы побывать у него, послушать его добрые советы и понаблюдать за его работой. И когда бы я ни заходил, он всегда работал, работал увлеченно.

Родченко очень радовали бы то признание и тот размах, которое получило в нашей стране развитие фотоискусства [...]

Имя Родченко известно не только у нас, но и за рубежом [...]

Но о Родченко пишут редко. Несправедливо редко. А творчество его требует специального исследования.

1967

Статья опубликована в журнале «Искусство кино», 1967, № 12, с. 105—109

Ученики о А. М. Родченко

Г. Д. Чичагова
Годы Вхутемаса
Первые впечатления

З. Н. Быков и А. А. Галактионов
На Метфаке Вхутемаса

А. И. Дамский
Начало начал

В. Т. Мещерин
Учеба у Родченко

Ученики о А. М. Родченко

Г. Д. Чичагова
Годы Вхутемаса. Первые впечатления

В августе 1920 года мы с сестрой Ольгой Чичаговой решили поступить в художественные мастерские.

Ходили слухи, что так называемые «Свободные мастерские» реорганизуются, что обновляется учебная программа, привлекаются новые, передовые художники и преподаватели [1].

К 1 сентября списки принятых студентов были вывешены в вестибюле нового здания бывшего Строгановского училища на Рождественке (теперь улица Жданова).

Оказалось, что я принята и попала в список мастерской преподавателя Родченко. Фамилия этого художника была для меня неизвестна, так же как и фамилия других преподавателей, например, Древин, Удальцова, Баранов-Россине и т. д.

Сестра моя, Ольга Дмитриевна, была зачислена к преподавателю Баранову-Россине. На мой вопрос, кто это Родченко, молодая женщина, стоявшая около висевших списков, объяснила нам, что Родченко — один из самых передовых художников. Эта женщина, как мы узнали впоследствии, была художник-преподаватель Удальцова.

Мы с сестрой были приняты на основное отделение живописного факультета.

Во Вхутемасе (как стали называться художественные мастерские) было четыре отделения, или курса.

Первое отделение называлось испытательно-подготовительное. Далее шло основное отделение, где студенты занимались два года. После основного отделения — специальное и, наконец, четвертое отделение — персональное.

Деканом основного факультета был художник В. Д. Баранов-Россине. Здесь было 8 мастерских, или дисциплин, и на каждой дисциплине преподавал живопись отдельный преподаватель [2].

Вот вкратце описание этих живописных дисциплин.

Дисциплина № 1. «Максимальное влияние цвета». Преподаватель Л. С. Попова.

Попова работала с учениками в отвлеченной форме; цвет выявлялся на основе дополнительных тонов [...]

Дисциплина № 2. «Выявление формы цветом». Преподаватель А. А. Осмеркин целиком исходил из Сезанна.

Дисциплина № 3. «Цвет в пространстве». Преподаватель художник А. А. Экстер. Цвет решался большими плоскостями, при обязательном условии пространственности. Для более интенсивного звучания цвета рекомендовалось делать подкладки.

Дисциплина № 4. «Цвет на плоскости». Преподаватель художник И. Клюн. Цвет решался плоскостью, форму брали большей частью прямоугольную.

Дисциплина № 5. «Конструкция». Преподаватель А. М. Родченко. Задачи дисциплины: ясно намеченная форма, четко поставленная на плоскости или в пространстве.

1 Осенью 1918 года была реорганизована вся сеть художественного образования в стране. Вместо различного рода школ и училищ были созданы Свободные государственные художественные мастерские (общего профиля и специальные). В Москве Строгановское художественно-промышленное училище и Училище живописи, ваяния и зодчества были преобразованы соответственно в Первые и Вторые свободные государственные художественные мастерские (СГХМ). Осенью 1920 года на базе Первых и Вторых СГХМ было создано единое учебное заведение — Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские).

2 Основное отделение, общее для всех факультетов Вхутемаса, формировалось на базе пропедевтических курсов отдельных факультетов. Сразу же после организации Вхутемаса пропедевтические курсы были созданы на живописном факультете, где их возглавили левые художники, использовавшие в практике преподавания свой опыт формально-эстетических поисков, в том числе и экспериментов с отвлеченной формой. Почти одновременно с ними появляются пропедевтические курсы (на базе экспериментов с отвлеченной формой) на архитектурном и скульптурном факультетах. Постепенно ряд пропедевтических курсов этих факультетов превращался в цикл общих для нескольких факультетов Вхутемаса пропедевтических дисциплин, из которых формировалось общее Основное отделение. При этом одна дисциплина была взята из архи-

тектурного факультета («Пространство» — Н. Ладовский), одна из скульптурного («Объем» — А. Лавинский), две из живописного («Графика» — А. Родченко и «Цвет» — Л. Попова и А. Веснин). В первое же время на живописном факультете существовало свое основное отделение, некоторые пропедевтические курсы которого (в том числе дисциплина «Графическая конструкция» — А. Родченко) были одновременно включены и в общее Основное отделение.

Дисциплина № 6. «Одновременность формы и цвета». Преподаватель А. Д. Древин. Форма чисто изобразительная, разбивается по диагонали и деформируется. Цвет растекается, переходя в полутон, разрушая форму.

Дисциплина № 7. «Объем в пространстве». Преподаватель художница Н. А. Удальцова. Предметы разбиваются на части главным образом по диагонали и вертикали. Задача — найти самую характерную особенность каждого взятого предмета, его характер и его форму.

Дисциплина № 8. Преподаватель В. Д. Баранов-Россине. Вещи трактуются отвлеченно, цвет дробится на мелкие части, обтекая предмет и меняясь в зависимости от поставленной задачи.

По программе полагалось, чтоб студенты основного отделения знакомились с живописными методами всех восьми дисциплин, в течение двух лет переходя с дисциплины на дисциплину. Очевидно, все же допускалась некоторая свобода в выборе мастерской (дисциплины). Бывали частные случаи, когда студенты не переходили с дисциплины на дисциплину, а оставались там, куда попадали первоначально. Самая переполненная мастерская была у преподавателя А. А. Осмеркина, называемая «Выявление формы цветом» (Сезанн был очень популярен).

Мастерская Родченко тоже была переполнена.

Иногда студенты, поработав в первой и во второй, оставались на третьей и далее никуда не переходили и составляли основное постоянное ядро данной дисциплины.

Так, в мастерской А. М. Родченко определились постоянные ученики: Анатолий Борисов, Григорий Миллер, Лидия Санина, сестры Чичаговы, Анастасия Ахтырко, Елена Мельникова и другие.

Моя сестра Ольга Чичагова первоначально была назначена к художнику Баранову-Россине, далее перешла к А. А. Экстер, а затем, попав к Родченко, там и осталась. (Были студенты, которые просто отсеивались.)

Я сразу попала к Родченко, но очень любила бродить в перерыв по другим дисциплинам, чтоб знакомиться и с работами и со студентами.

Знакомство с Родченко (первый урок)

Мы собрались в назначенную мастерскую в ожидании прихода Родченко. Мастерская находилась на втором этаже старого здания бывшего Строгановского училища на Рождественке. Помещение было большое и светлое, окна выходили во двор со стороны фасада здания.

Здесь, в этой мастерской, мы работали с Родченко вплоть до весны 1921 года, когда мы перебрались в новое здание на верхний этаж.

Итак, первый урок. В мастерскую вошел человек, по своему внешнему обличью не то летчик, не то автомобилист. Его одежда была такова: бежевая куртка военного покроя, галифе серо-зеленоватого цвета; на ногах черные штиблеты и серые обмотки. На голове черная кепка с огромным глянцевым кожаным козырьком. Лицо очень бледное, с правильными чертами, губы своей яркостью

выделялись над бледностью лица. Глаза блестящие, темные с сильно очерченными ресницами.

Я сразу увидела, что это человек новый, особенный. Его манера говорить и держаться с нами не была профессорской. Без всяких предисловий, оглядев всех нас (нас было человек 20), молча принялся устанавливать натюрморт из принесенных им вещей. Мы увидели, что эти вещи повторяли цвета его одежды: бежевый, черный блестящий и черный матовый, несколько оттенков серых и т. д.

В этом натюрморте отсутствовали вещи, которые все привыкли видеть в современной живописи. Не было в нем ни ярких тканей, ни румяных яблок, ни расписной, богатой орнаментом посуды. На фоне куска фанеры, несколько отступая, стоял лакированный квадрат. Справа выгнутая фигура, вырезанная из алюминия. Здесь же стоял рулоном свернутый белый лист бумаги. На ближайшем плане слева — серая с синим отливом фотографическая ванночка и на самом первом плане стеклянный пузырек, подматованный изнутри.

Натюрморт стоял на высокой деревянной подставке на уровне глаза.

Описать этот первый, поставленный Родченко натюрморт было бы трудно, если бы он не сохранился в рисунке у А. Ахтырко.

Первую работу он нам предоставил делать самостоятельно, так, как каждый понимает ее. И в дальнейшем его преподавание не носило характера навязывания. Воображаю, что все на своих холстах понаписали и как интересно было Родченко наблюдать результаты наших стараний.

Уровень студентов был очень разный. Среди нас было несколько учеников из старого Училища живописи, ваяния и зодчества, которые со всей тщательностью гонялись за передачей натуралистических бликов, ничуть не подумав о главном — о форме, о композиции.

Первое время учебного 1920/1921 года мы писали натюрморты с натуры.

Дружба

Родченко, замечая, что вокруг него образовалась группа, сам увлекся своими учениками. По своей инициативе стал приглашать нас на различные доклады, лекции и т. д.

Как-то раз позвал нас с собой в Политехнический музей на доклад о радио. Это была первая наша совместная вылазка. Родченко наукой вообще интересовался и часто говорил с нами на подобные темы — например, о теории относительности Эйнштейна.

Помнится хорошо, как мы ходили на вечер Маяковского в Политехнический музей, и опять по его инициативе.

На этом вечере я впервые услыхала самого Маяковского — «Необычайное приключение». Кроме Маяковского, читали свои стихи Василий Каменский, нараспев (...Персия ...Тегеран...), и Алексей Крученых, стихи очень заумные,

так что Родченко, сидящий со мной рядом, обратился с просьбой не смеяться. Стихи Крученых я знала раньше, и никто из нас смеяться не собирался.

В дальнейших встречах мы все больше убеждались, что Родченко человек, воспринимающий мир особо, по-современному. Будь то разговоры об искусстве или вещах обыденных, на все он высказывал оригинальные, своеобразные взгляды. Он перевернул обычные представления о профессорах. С нами он был как старший товарищ, но умеющий показать и рассказать об окружающем по-новому.

Очень сблизились мы с Родченко после того, как стали встречаться или у нас, у Чичаговых, или у него дома. Здесь следует описать вечер, который мы с сестрой коллективно со студентами нашей дисциплины устроили у себя дома.

Вечер назначен был на первые числа января 1921 года, во время зимних каникул. В то время ходила по Вхутемасу частушка:

Мастер Родченко решил,
Что загвоздка в круге,
Что-то будет с нами дальше
Помогите, други.

Круг был одним из элементов его конструкций.

Некоторые из нас делали живописные вещи на круглых подрамниках.

Ольга Чичагова, например, взяла венский стул, отпилила ножки и спинку и натянула холст.

Так вот, назначив день сбора, решили устроить елку, причем при организации этого вечера форма «круг» взята была как основной элемент. Елку решили брать не настоящую, а выпилить ее объемно (пространственно) из доступного материала.

Где-то раздобыли металлический прут, прикрепили его к крышке маленького круглого столика.

К металлическому стержню приделали круги различных диаметров из картона серого цвета, изображающие ветки елки. Электрифицировали елку маленькими кругленькими лампочками. Все подарки, лежавшие на круглом столике, были круглые. Все угощения были круглыми, лепешки, конфеты, сделаны неизвестно из чего (ведь тогда и продуктов никаких не было, был голод).

Собрались дружно, в назначенное время. Родченко был у нас в первый раз. Из студентов пришли: Анатолий Борисов, Артемьев, Абаянц, Леля Мельникова, Л. Санина, Наночка Ахтырко и мы, две сестры — Ольга и Галина. Может быть, и еще кто-то был — других не помню. Обменивались круглыми подарками, хохотали, шумели, сели за стол и ели все эти круглые вещи. Все казалось очень вкусным. Хохотали до упаду, глядя на Абаянца и Артемьева, которые как-то уж слишком официально произносили речи в честь круга и в честь преподавателя, «посетившего» нашу компанию. Артемьев даже встал и, посвятив свою речь кругу, преподнес при этом круглый пирог. Круг им воспринимался очень серьезно. Мне казалось, что и Родченко был не прочь похохотать и поострить с нами.

Дым от куренья стоял в комнате.

В то время мы получали в студенческом пайке махорку или третьесортный табак. Борисов старательно и ловко свертывал нам папироски, или, как их называли, «козьи ножки». Под конец же все перешли на папиросы Родченко и совершенно его ограбили.

Как-то раз Родченко затащил нас к себе. Он и Варвара Федоровна Степанова — его жена, жили на Волхонке, дом № 14, около Музея изобразительных искусств. Часть дома, где они жили, теперь снесена.

Квартира Родченко состояла из двух комнат. Первая комната — маленькая, окнами в переулок, у другой, очень большой, окна выходили на Волхонку. Квартира, очевидно, была служебная, так как Родченко был председателем закупочной комиссии картин современных художников для московских и периферийных музеев. Большая комната, думается, предназначалась для заседаний комиссии и одновременно служила ему мастерской.

Помню, в одно из посещений Родченко, быть может, по нашей просьбе, показал нам несколько своих работ. Но в большом количестве его работы мы увидели на выставке, о которой я хочу здесь рассказать.

Выставка живописи в 1921 году с участием Родченко, Кандинского и других художников была организована в выставочном помещении на Дмитровке (теперь Пушкинская улица). Такую живопись, как у Родченко, мало кому из нас довелось видеть раньше. Все мы не раз посещали музеи — Морозовский на Пречистенке (теперь Кропоткинская улица) и Щукинский [1] в Малом Знаменском переулке (теперь улица Грицевец). Очень любили и Сезанна и Пикассо. Зал с картинами Родченко был очень большой.

В этих огромных цветных живописных полотнах чувствовалась сила и глубоко продуманные задачи. Нам, студентам с дисциплины «5», особенно интересно было смотреть его живопись. Мы уже могли разбираться в ней, так как сами работали в этом плане. В живописи Родченко было что-то захватывающее, поражающее. В том же зале, на одной из стен, экспонировались и живописные работы Варвары Степановой.

Рядом с залом, где висели конструкции Родченко, находился зал Кандинского. Живопись его производила тоже сильное впечатление, но мне казалось, что красочные пятна на его картинах расположены очень случайно и как эксперимент могут служить только для декоративных целей.

[1] Музей новой западной живописи, созданный на базе собраний коллекционеров произведений искусства И. А. Морозова (2-е отделение) и С. И. Щукина (1-е отделение).

О весне, о новых учениках, о спектакле

Ближе к весне мы переехали на четвертый этаж нового здания. Мастерская досталась очень большая. Учеников стало тоже много. Появились новые студенты — Захар Быков, молоденький юноша, с вьющимися волосами, очевидно, демобилизованный только что, ходил в старой потертой красноармейской шинели и в буденовке. Был

очень тихий, скромный, стесняющийся. Рядом с ним появилась, как бы для контраста, Любовь Михайловна Козинцева, жена Ильи Эренбурга, разговорчивая молодая женщина в каракулевом манто. Это рядом с нами-то...

Перед своим отъездом с Эренбургом за границу Козинцева заходила к Родченко прощаться, и мы встретились с ней у него на квартире.

Благодаря текучести студентов, то есть переходу с одной дисциплины на другую, как это и полагалось по программе, студенты основного отделения были между собой дружны и охвачены общими интересами. Дисциплина № 5 «Конструкция» привлекала большое количество студентов. Вообще основное отделение было на виду у всех вхутемасовцев.

Вхутемас бурлит

В начале основания Вхутемаса, то есть в 1920/1921 учебном году, начали бурлить «богдановцы», называвшиеся так по имени главаря Богданова. Они высказывали свое недовольство и учебной программой основного отделения, куда они, главным образом, попали, и подбором преподавателей на этом отделении. Но и на специальном отделении им не нравились такие преподаватели, как Кончаловский, Машков, Лентулов, Фальк, Шевченко, не говоря о Кандинском, который в тот год тоже преподавал на специальном отделении. Эта группа студентов состояла, главным образом, из бывших учеников старого Училища живописи.

Несколько позже студенты специального отделения мастерских Шевченко, Фалька, Машкова, Кузнецова и других начали выступать на собраниях против учебной программы Вхутемаса, против производственного искусства, которое очень усиленно пропагандировалось, против дирекции и некоторых преподавателей. Они придерживались эстетических взглядов: «Искусство для искусства», — мы их называли «чистовики». Эти художники были очень активны и привлекли на свою сторону многих учащихся своего отделения. Основное отделение оставалось верно своему принципу — за производственное искусство.

Многие из нас ходили по мастерским специального отделения и агитировали за производственное искусство. Происходили словесные бои — не на жизнь, а на смерть.

Мы, студенты нашей дисциплины № 5, принимали живейшее участие в общественной жизни и в этих дискуссиях. Родченко всегда присутствовал на этих митингах, как и многие преподаватели основного отделения, и горячо интересовался нашими агитационными успехами. Много было потрачено времени на эти собрания и митинги, много было волнений.

К концу 1921/1922 учебного года лозунг «за производственное искусство» все больше и больше популяризировался, и начался переход студентов из живописного факультета в производственные мастерские.

Осенью 1922 года мы целой группой перешли в ме-

таллообрабатывающую мастерскую, куда был приглашен преподавателем по проектированию различных вещей для быта Родченко. Но об этом я расскажу отдельно позже [1].

Сейчас же я хочу кончить рассказ о 1921/1922 годе.

В период борьбы за переход к производственному искусству необходимо описать несколько фактов и роль Родченко, оказавшего большое влияние на дальнейшее.

Прежде всего нам, ученикам Родченко, довелось дважды работать над оформлением пространственных (объемных) вещей, при некотором участии в этом самого Родченко.

1 Эта обещанная часть воспоминаний так и не была написана Г. Чичаговой.

Переход на делание вещей

Хотя мы продолжали делать живописные вещи, хотя и занимались живописью в 1920 году на дисциплине № 5 у Родченко, мы постепенно втягивались к переходу на делание пространственных вещей, к оформлению быта. Производственные же мастерские были впереди, как полагалось по программе на третьем году обучения.

Дважды нам, будучи еще студентами, доводилось работать с Родченко над оформлением. Первый раз — над оформлением колонны студентов и второй — над проектом оформления Красной площади на конкурс, объявленный ОХОБРом [2] Наркомпроса для студентов Вхутемаса.

Задание разработать проект оформления колонны студентов Вхутемаса в связи с выборами в Моссовет мы, сестры Чичаговы, получили от партячейки.

2 Отдел художественного образования Наркомпроса.

Мы обратились за советом к Родченко. Родченко отправился с нами к Алексею Гану, о котором мы только слышали от Родченко.

Алексей Ган жил в Староконюшенном переулке, дом 39. Там, в этом доме, впоследствии мы встречали Эсфирь Шуб, Сергея Эйзенштейна, Дзигу Вертова и других. Там же мы часто собирались на собрания группы конструктивистов [3]. Ган начал со свойственной ему энергичной манерой теоретизировать по поводу задания.

Далее мы все вчетвером приступили (в общих чертах) к разработке проекта оформления колонны. Он был очень несложен, но вся квинтэссенция была в том, чтоб колонне после выборов Моссовета придать организованность и стройность. Вместе с тем следовало придать оформлению колонны и содержание, идею с помощью лозунгов, выполненных хорошим четким шрифтом, чтобы люди, встречавшиеся с нами, могли прочесть и понять текст. Все ведь тогда было ново и многое создавалось впервые. В те времена и выбор шрифта и цвет — все имело большое значение. Доходчивость, броскость, простота — вот элементы, помогающие воспринять написанные лозунги.

По нашим наблюдениям, Ган и Родченко были тогда очень дружны.

Ган в то время разрабатывал теоретически массовые действия. Так называлось тогда искусство организации манифистаций. Впоследствии была даже создана ячейка [4].

После совещания перешли конкретно на детальную разработку. Партячейка Вхутемаса предоставила поме-

3 Речь, видимо, идет о собраниях «Первой рабочей группы конструктивистов», которая, судя по всему, выросла из Учебной подгруппы Рабочей группы конструктивистов Инхука. Созданная из студентов мастерской А. Родченко во Вхутемасе в апреле-мае 1921 года, позднее эта учебная подгруппа продолжала работать уже, по-видимому, под руководством А. Гана. Она стала называться Первой рабочей группой конструктивистов, и члены ее противопоставляли себя всем другим конструктивистам, называя их «лжеконструктивистами». Группа делилась на ряд производственных ячеек, работы которых были показаны в 1924 году на «1-й дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства» (А. Ган, Г. Миллер, Л. Санина, О. и Г. Чичаговы, А. Миролюбова).

4 Производственная ячейка «Массовое действо» существовала при

«Первой рабочей группе конструктивистов» (см. предыдущее примечание).

щение где-то в общежитии рабфака (на Мясницкой) и исполнителей — студентов рабфака.

Помню, что, кроме общеполитических лозунгов по поводу сегодняшнего дня, были наши специфические вхутемасовские лозунги о производственном искусстве, об интеллектуальном производстве и т. д.

Колонна имела форму треугольника острым концом вперед. Причем впереди шел студент с основным лозунгом на тему сегодняшнего дня — о выборах. На двух других стыках треугольника были тоже общеполитические лозунги. Внутри же треугольника студенты несли лозунги на тему о производственном искусстве, о конструкции, о фактуре. Чтобы колонна не разбивалась, не теряла формы треугольника и чтобы стоящая публика не перемешивалась с демонстрантами, с краю ее, как бы очерчивая треугольник, был протянут красный шнур.

Как мы работали на конкурс над проектом оформления Красной площади

Весной 1921 года ОХОБРом Наркомпроса был объявлен конкурс для студентов на проект оформления Красной площади к 1 Мая.

Мы, студенты дисциплины № 5, объединились и решили участвовать в конкурсе. Несколько человек было из других дисциплин. Привлечен был Бирюков из дисциплины № 8 и Шестаков Виктор, который занимался в это время у Л. С. Поповой (дисциплина № 1 — цвет на плоскости).

Из нашей мастерской были в коллективе: Миллер, Санина и Чичаговы — Ольга и Галина.

Родченко предложил нам свою квартиру. Поскольку мы работали у него дома, то, конечно, Родченко присутствовал тут же. Но он как умный, хороший преподаватель совершенно не вмешивался в наши проекты, если мы сами не показывали наши наброски и если не просили его советов.

Первоначальные проекты, зарисовки просматривались коллективно, решалось сообща, что хорошо и что плохо. Родченко тоже принимал участие, но, как всегда, со свойственным ему тактом, очень сдержанно высказывал свое мнение и не навязывал его. Я это приписываю тому, что он, во-первых, и не имел права участвовать в конкурсе. Кроме того (мы уже писали в главе о его преподавании), что он часто, давая задания, предоставлял нам полную свободу, ничего не навязывая.

Где-то я вычитала у Родченко такое высказывание: работать среди всех, для всех и со всеми. Мне кажется, что этот его лозунг очень был подходящим для нашей коллективной работы в этом случае.

Технически мы решили исполнить этот проект как можно лучше. Конечно, в этом нам очень помог Родченко, так как не только помещение, но и весь материал и инструменты — все это нам дал он. Прекрасная фанера, сухие краски, клей, инструменты — все это дало возможность работать хорошо.

Помнится, что работали с утра и до ночи (ночи были светлые, весенние) и так ежедневно около недели. Кажется, Родченко и кормил тех, кто далеко жил, чтобы им зря не терять времени.

Иногда, решив сделать перерыв, мы начинали веселиться, петь песни. Родченко брал гитару и виртуозно играл частушки. Все это сблизило нас с Родченко еще более.

Конкурсные проекты расставлены были в зале старого здания Вхутемаса.

Приблизительно в этот период Родченко задумал организовать группу студентов и на собрании с ними обсуждать разные теоретические вопросы производственного искусства, или, как его называли, интеллектуального производства. Некоторые студенты называли это «кружком» [1].

Собрались мы у Родченко на квартире, в большом зале, примыкающем к его жилым комнатам. Для ведения собрания выбрали председателем Виктора Шестакова, а секретарем для протоколирования — Галину Чичагову.

Шестаков учился в то время у Л. С. Поповой, но с нами, студентами дисциплины № 5, связан был постоянно общими интересами и взглядами на искусство.

Когда Родченко обратился ко мне с просьбой подобрать народ для создания группы (кроме, конечно, нашего основного ядра — Миллер, Ахтырко, Борисов, Санина, Чичаговы), я первого привлекла Виктора Шестакова.

Народу на этих заседаниях бывало много. Кроме постоянного ядра вышеназванных мною, приходили Лаков, Зозуля, Зельдович, Бирюков. Как-то были Никитин, Редько (может быть, один-два раза). Бывали непременно, кроме Родченко, Варвара Степанова и Алексей Ган.

Как проходили собрания

Подымался кем-либо какой-то вопрос теоретически и обсуждался нами беспристрастно. Между собой мы не стеснялись, несколько стеснялся нас Ган, Степанова и даже Родченко, так как мы все же чувствовали себя среди них младшими студентами.

Собирались мы не так часто, но мне как секретарю приходилось протоколировать все наши рассуждения, подчас несколько наивные, но высказанные горячо и не кривя душой. К сожалению, протоколам этим не повезло. Во время войны в 1942 году папка с этими записями пропала.

В тот же период Родченко нас водил на заседания Инхука, где разрабатывались теоретические вопросы современного искусства. Заседания эти в 1921—1922 годах происходили на квартире у Бриков.

Родченко, узнав, что Анатолий Борисов написал доклад на тему «Динамизм в беспредметной живописи» (заглавие неточное), предложил ему прочесть этот доклад на одном из заседаний Инхука [2]. До этого мы с Родченко бывали там. Мы с ним пошли на одно из заседаний и както раз попали на доклад Бориса Кушнера о производственном искусстве...

1965

Архив В. А. Родченко. Публикуется впервые

1 Судя по всему, речь идет об Учебной подгруппе Рабочей группы конструктивистов Инхука, созданной в 1921 году.

2 А. Борисов делал несколько докладов на общем заседании Инхука: 1) «Анализ понятия предмета в искусстве» (23 марта 1922 г.); 2) «Ритмика пространства» (1 июня 1922 г.); 3) «О четвертом измерении» (1923 г.).

З. Н. Быков и А. А. Галактионов
На Метфаке Вхутемаса

В 1918 году Строгановское училище и Московское училище живописи, ваяния и зодчества были преобразованы в Свободные государственные художественные мастерские, затем в 1920 году в Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас), а в 1927 году в Высший художественно-технический институт (Вхутеин).

Во Вхутемасе были организованы факультеты архитектуры, живописи, скульптуры, керамики, текстиля, полиграфии, по обработке дерева и металла. В дальнейшем два последних были преобразованы в единый факультет по обработке дерева и металла с двумя отделениями.

В 1921/1922 учебном году на Метфак была зачислена группа учащихся, которые в 1929—1930 годах закончили полный курс обучения (З. Быков, А. Галактионов, П. Галактионов, П. Жигунов, А. Заонегин, И. Морозов, Г. Павлов, В. Пылинский, Н. Соболев и др.).

Принимали нас всех во Вхутемас без экзаменов, а учитывали только социальное положение, и специальная приемная комиссия производила собеседование, проверяя общее развитие и политическую ориентацию. Братья Галактионовы были значительно моложе всех поступивших на Метфак и поэтому пользовались покровительством со стороны своих старших товарищей.

Тогда еще на Метфаке не было специальных утвержденных учебных планов и программ, не проводилось теоретических занятий, и обучение проходило преимущественно в мастерских по изучению различных приемов художественной обработки металлов: чеканка, гравировка, скань, филигрань, монтировка, эмалирование, штамповка, гальванопластика, а также отделка металлов методом патинировки, тонирования, оксидировки и т. п.

Общее руководство работой в мастерских Метфака осуществлял профессор Ф. Я. Мишуков, который много сделал, чтобы привить студентам любовь к металлу и научить различным способам и приемам всесторонней его обработки. И в дальнейшем это очень пригодилось, когда требовалось изготовлять для курсовых работ модели в материале.

Однако с организацией Вхутемаса стало очевидным, что новое высшее учебное заведение не может ограничиться в основном устоями старого Строгановского училища, а должно искать свое прогрессивное направление, соответствующее целям и задачам молодого развивающегося социалистического государства.

И вот в этот период, с 1922 года, на Метфаке начал работать А. М. Родченко, а на деревообделочном факультете — Эль Лисицкий. Им и была поручена, совместно с другими преподавателями, разработка вопроса о профиле выпускаемых специалистов по этим факультетам, а также составление хотя бы ориентировочных учебных планов и программ.

Новая школа ставила новые задачи. Готовых рецептов не было, и Родченко много работал не только

над учебными документами, но также составлял докладные записки, всякого рода объяснения, так как в то время не только требовалось проводить новые идеи в жизнь, но и отстаивать их на всякого рода советах. В составлении докладов и программ ему помогала Варвара Степанова, которая сама печатала все документы на машинке.

В разработанных Родченко учебных планах и программах обращают на себя внимание некоторые весьма важные высказывания по вопросу профиля подготавливаемых специалистов на нашем металлообрабатывающем факультете (позднее отделении).

Профессор Родченко высказывал мнение, что выпускаемые с этого факультета специалисты должны обладать как художественными, так и инженерными знаниями. Иными словами, они должны быть своего рода художниками-инженерами (в то время термин художник-конструктор еще не был известен). Областью деятельности выпускаемых специалистов должны быть проектирование и конструирование мебели и оборудования для жилых и общественных зданий, а также внутреннего оборудования помещений, различных средств транспорта. При этом отмечалось, что мебель и внутреннее оборудование в основном должны выполняться из металла, что отвечает специфике нашего факультета. Позднее, при организации Вхутеина, эти высказывания по профилю подготавливаемых специалистов и были положены в основу обучения на металлообрабатывающем отделении.

А. М. Родченко впервые обратил наше внимание на важность художественного решения самых простых и как будто далеких от искусства объектов, как, например, дверная ручка, ножницы, подкова, замóк, почтовый ящик, оконная рама, кожух автомобиля, трамвайный вагон, винтовые лестницы, площадки для спуска аэропланов и т. д.

Когда Родченко начал работать на нашем отделении, занятия проходили в мастерских за верстаками (здесь обычно работали в материале).

Особенно большое внимание в первое время Родченко уделял нашему эстетическому воспитанию. Это объяснялось неровностью художественной подготовки группы. Чтобы проверить творческое направление студентов, Родченко как-то дал нам всем контрольное задание — композиционно решить любой вариант настольных часов, футляр которых был решен в виде домика на курьих ножках. На этом примере всем было показано, что не следует стремиться к формам, не оправдывающим своего функционального назначения, затрудняющим содержание их в чистоте. Родченко обращал внимание на то, что такие формы не соответствуют современному машинному производству, являются по своему существу архаичными и экономически не оправданными. Он с самого начала ориентировал нас по-новому смотреть на искусство, делать только полезные вещи, где все должно быть оправдано и каждая вещь должна быть художественна.

Профессор Родченко всегда предпочитал очень простую, непринужденную обстановку для занятий. Собрав нас в кружок, он рассказывал обо всех аспектах нашей

специальности, демонстрировал проектные решения изделий в книгах, каталогах, проспектах и подвергал их критическому анализу, рисовал эскизно на бумаге тут же возникающие варианты иной их трактовки и компоновки. Интересуясь всем новым, Родченко всегда нам многое рассказывал. Так, например, автомобиль многим из нас в то время был мало известен. Мы еще не знали подробно его конструкцию и работу многих узлов, и Родченко увлекательно нам объяснял, как работают карданный вал, рулевое управление и другие узлы автомобиля. Он показывал нам, как должен строиться последовательно весь процесс проектирования, начиная от эскизного проекта, где в первой стадии для показа основного замысла или идеи общей формы изделия используется технический рисунок и дается эскизно-обобщенная, нарисованная от руки, конструктивная схема изделия.

Тут же он показывал и предварительное цветовое решение проекта. Затем после утверждения эскизного проекта санкционировал представление уже всего проекта, сначала в карандаше, а затем в туши в цвете. Причем цветовое решение часто предпочиталось в ахроматических тонах.

Проектные решения первых лет по исполнению были в основном на уровне эскизных разработок без строгого соблюдения необходимых норм и правил технического черчения. Так, почти совершенно не использовались, как требуется в технических чертежах, различные разрезы, сечения, пересечения, условные обозначения и т. п. Однако в дальнейшем все это было восполнено включением в учебный план специальной дисциплины — черчение.

Родченко был у нас своего рода классным наставником. Очень скромный и простой, он дружил со студентами, его все любили. Его доброе и вместе с тем строгое лицо таило постоянную доброжелательную улыбку. Во внеучебное время Родченко часто проводил с нами длительные задушевные беседы, рассказывая, что он сам видел, причем все свои впечатления обязательно демонстрировал на бумаге в виде эскизных контурных рисунков. Рекомендовал, что и где нам самим нужно посмотреть, приносил с собой различный иллюстрационный материал, чтобы еще образнее и доходчивее передать свои мысли.

Родченко был прекрасным фотографом, не разлучался с фотоаппаратом, постоянно снимал все заинтересовавшее его. Показывая нам свои работы, он часто советовал приобрести хотя бы недорогой любительский фотоаппарат и научиться снимать. Он утверждал, что это пригодится нам для сбора материала и сэкономит время. И в то же время предлагал всегда иметь с собой альбом для зарисовок, чтобы всегда можно было зафиксировать и запечатлеть любую вещь в изучаемой специальности. Такие альбомы, к которым он относился как к своего рода практическим, наглядным пособиям при проектировании, он часто просматривал и нередко давал задания делать в них и специальные рисунки по дисциплине «техническое рисование»: например, выполнять зарисовку отдельных узлов и деталей машин, аппаратов, приборов.

В то время решался вопрос: на проектирование каких видов изделий следует ориентироваться — на малосерийное или массовое изготовление высокомеханизированным машинным способом. Родченко занял вполне определенную позицию: проектировать нужно промышленные изделия массового потребления, рассчитывать их изготовление на высокомеханизированное производство и разрабатывать их на уровне стандарта (тогда еще не было термина — типовое изделие).

От курсовых или дипломных работ Родченко в первую очередь требовал функциональности, иными словами: изделия должны были быть удобными в пользовании, в переноске, легко транспортируемыми, гигиеничными, должны были иметь простую конструктивную форму, придающую изящность изделию и необходимую эстетическую выразительность.

Родченко уделял много внимания трансформируемым изделиям, выполняющим несколько функций, например: кресло-кровать, стол для черчения и обеда, упаковка для папирос — она же пепельница, книжная полка — она же витрина и т. д. Быков, например, выполнил проекты книжного киоска, складывающегося в тару для перевозки книг; складного чайника-котелка для туристов; полки, превращающейся в книжную витрину; Галактионов — проект складной кровати.

Память о профессоре А. М. Родченко как о воспитателе и преподавателе навсегда с благодарностью сохранится в наших сердцах.

1975

Рукопись. Публикуется впервые

А. И. Дамский
Начало начал

Профессор Александр Михайлович Родченко вел основной, как сказали бы сейчас, профилирующий предмет на факультете (позже отделении) по обработке металла Вхутемаса — художественное конструирование.

Целью этого предмета было научить нас, студентов Метфака, создавать новую предметную среду для нового советского человека. У него были вполне устойчивые, ясные взгляды на то, какими должны быть эти предметы нового быта по своим художественным, функциональным и технологическим качествам: вещи должны быть нужными, удобными, максимально целесообразными, не надо создавать вещи чисто декоративные. Надо доискиваться до сущности каждого предмета, изучать, как он служит человеку. Все должно быть красивым при полном отрицании какого-либо украшательства.

Он был противник того наследия старой «Строгановки», которое учило украшать предмет, а не создавать его.

Красота вещи создается не декоративностью, а ее формой, отделкой, цветом.

Процесс создания-проектирования вещи — это сложный процесс, основанный на изучении функции пред-

мета, свойств материалов, глубокого знания технологии изготовления и отделки, имея в виду индустриальное, а не ремесленное производство.

Под функцией понималась не только узкая непосредственная утилитарность, но и ее социальное значение в создании материальной среды нового быта, в художественном воспитании человека нового социалистического общества.

Вещь должна обладать строгой логикой сочетания художественного и технического.

Техника (технология, конструкция) может подсказать форму вещи, но она не является решающим, главным фактором для определения формы предмета.

Эти идеи и взгляды А. М. Родченко реализовались им в руководстве художественно-техническим проектированием и постепенно усваивались нами, стали нашей творческой идеологией, и для тех, кто впоследствии работал в этом направлении, и для меня в частности, в течение десятков лет были основными взглядами, основной точкой зрения. В создании многих «вещей», составляющих интерьер жилых и общественных зданий, я исходил из этих взглядов. Для меня такими вещами были, в частности, светильники, самые разнообразные, от весьма уникальных до массовых и стандартных, и многое другое. Даже в фотографии, которой меня также обучил Александр Михайлович, я следую его принципам — искать наиболее существенное в данном кадре, наиболее выразительный ракурс и сочетание. Как жаль, что в те времена еще не было цветной фотографии и слайдов.

А. М. Родченко ввел у нас понятие «технический рисунок», подразумевая под этим не только умение изобразить вещь, но и показать ее внутреннее строение, конструкцию и работу.

Нередко я бывал у Александра Михайловича дома на Мясницкой, где он показывал свои работы по фотомонтажу, а добрейшая Варвара Степанова, его жена, великолепный художник такого же направления, как и А. М. Родченко, угощала меня тарелкой щей и котлетой.

Александру Михайловичу мы еще обязаны и тем, что он приобщил нас к Маяковскому. Он сам находился под его непосредственным влиянием, дружил и работал с ним до самого конца.

Никогда я не забуду тот страшный день, когда стало известно о кончине Владимира Владимировича Маяковского. Встретился с А. М. Родченко, он был бледен, растерян и как-то осел. Родченко сказал мне: «Мы всю жизнь зажигались от его идей, как спичка от коробка́, и горели его огнем».

Александр Михайлович вложил в нас свой огонь. Как художник и человек он был порожден великим временем Октябрьской революции. Все, что он делал и передавал нам, было впервые. Сейчас многое из того времени кажется наивным. Но то было начало начал...

1975

Рукопись. Публикуется впервые

В. Т. Мещерин
Учеба у Родченко

Александра Михайловича Родченко — профессора металлообрабатывающего факультета Вхутемаса — я вспоминаю всегда с благодарностью за передачу мне своих знаний и опыта в подходе к конструированию «вещи» (мебель, интерьер, транспортные средства, посуда и т. д.).

Сегодня создание «вещи» рациональных форм, размеров и материалов, обеспечивающих служебные функции, технологичность, эстетичность — явление обыденное, даже если принятая форма и материал далеки от установившихся, традиционных. Но тогда, 45 лет назад, на «вещь» смотрели главным образом с позиций украшательства, в результате чего многие изделия были неудобны в обращении (конечно, и теперь иногда такие «вещи» имеют хождение, но в отличие от прежнего — незаконное хождение), дорогими в изготовлении и не приспособленными к массовому производству.

И вот в этих условиях Александр Михайлович своим ученикам, к которым и я себя отношу, прививал новый взгляд на «вещь» как на решение комплекса задач: служебное назначение, технологичность, эстетичность. Он говорил, что только решение всех трех обеспечивает получение совершенного изделия. Такая постановка была правильной, но очень трудной для осуществления не только потому, что перейти барьер традиций порой было невозможно, но и потому, что нередко первая и вторая задачи были антиподами, а третья антиподом второй. Кроме того, в промышленности технические и производственные средства того времени были относительно примитивными и недостаточными.

Несмотря на большие трудности, профессор Родченко не только сам боролся за новые идеи в конструировании, новые материалы, новые формы, но и нас, студентов, учил этому. Он своим примером показывал, как всесторонне и упорно нужно работать над «вещью» и затем, когда она создана и отвечает трем требованиям, как добиваться ее признания и внедрения. Даже хорошая «вещь», если она изготовлена в одном-двух экземплярах и не производится промышленностью, народу не нужна.

Я под руководством Александра Михайловича выполнил два курсовых проекта, один из них на тему — газетный киоск из стекла и металла, другой — коляска к мотоциклу для службы уголовного розыска.

Еще в институте я увлекался штамповкой, а после окончания его полностью отдался кузнечно-штамповочному делу как на машиностроительном производстве, так и в техническом институте. И надо сказать, что те основы конструирования «вещи», которые развивал Александр Михайлович, и теперь часто помогают мне качественно решать возникающие передо мной конструкторские задачи.

1975

Рукопись. Публикуется впервые

Родные о А. М. Родченко

В. Ф. Степанова
Из записей разных лет

В. А. Родченко
Немного о моем отце

Родные о А. М. Родченко

В. Ф. Степанова
Из записей разных лет

1920 год. Август

Анти [1] вчера разговорился о критиках: критики настоящей у нас нет, так как наши критики, а может быть, и вообще все, стараются не написать действительно по существу, а сделать из своего писания тоже произведение, только литературное. И больше думают о красоте своего слога, чем о том, что пишут, — отчего читающий восхищается или возмущается не произведением, о котором написана статья, книга и т. п., а тем, как написано, в смысле — произведение ли сама статья.

Большинство статей и даже книг о художнике так нелепо написаны, что если переменить фамилию художника и название картины, подставив другие, — статья будет такой же и никакого абсурда содержать не будет.

1 Домашнее имя А. М. Родченко (см. переписку Родченко и Степановой).

24 октября

Родченко уже около месяца профессор во Вхутемасе на живописном отделении, прошел по предложению отдела. Кажется, он начинает там пользоваться популярностью. Его ученики, видимо, им заинтересованы, некоторые упорно к нему стремятся...

Поставил он там натюрморт, особенно интересный; инвентарь, конечно, весь принес из дому. Состоит он из фарфоровой ступки (аптекарской), куска стекла, черной бумаги, неровного полувыгнутого картона и двух листов глянцевой бумаги розового и красного цвета, сложенных складками для фона. От этого весь натюрморт кажется очень красочным. Этот натюрморт удивил всех...

Древин и Удальцова перевернули вверх дном свои горшки и бутылки... Кандинский поставил тоже серовато-отвлеченные формы вместо чайников [2].

Анти, как обычно, начинает будить своей активностью.

Экстер просила у него разрешения присутствовать на уроках, когда он ставит.

2 Необычная постановка Родченко заставила и других преподавателей живописного факультета Вхутемаса (Древина, Удальцову, Кандинского) ставить студентам новые натюрморты, искать для этого подходящие предметы.

5 ноября

Анти говорит, что единство формы и цвета даст тупость картине. В произведении обязательно необходимо движение какое-нибудь, либо в сторону цвета, либо формы.

Можно, однако, сделать полное единство формы и цвета, но тогда чем-то третьим разбить — может быть, фактурой. И это даст движение.

Вообще Родченко против состояния статики или покоя в произведениях.

Конкретно — Сезанн выявлял форму и цвет, у него цвет однообразен или проработан меньше, чем форма.

Ван Гог безумствовал цветом — форма оставалась неразработанной. Есть у него, конечно, и форма, но она получилась от того, что он выявлял цвет.

Акцент на форме у Сезанна и на цвете у Ван Гога не мешает обоим давать настоящие произведения искусства.

Гоген занимался тем, что объединял форму и цвет, и он слабее тех обоих. Все-таки единство не дало силы произведению...

Всегда говорят о том, что Пикассо эволюционирует в форме, в линии, а не в цвете. Однако это не мешает, и мы этого не замечаем.

У Кандинского, например, нет вообще ни формы, ни цвета...

Хотя мы все любим его работы, но никогда их не помним... Обычно, говоря о Кандинском, мы говорим об эмоции. Ему это не нравится. Но ведь он сам ничего не может рассказать о своих работах.

14 ноября

Ган предложил Анти поставить его пьесу «Мы» в театре бывшем Зон.

Анти согласился. Сейчас уже мобилизует свои технические силы. Интерес заключается в попытке попробовать свои силы в новом деле.

Родченко сделал шесть цветных костюмов для «Мы»...

1922 год. Март

Родченко начал работать на металлфакультете Вхутемаса.

Он начал давать студентам производственные задания (лампа, часы) с точно обусловленной задачей, то есть не просто лампа электрическая, а в каком положении она должна светить, как поворачиваться и прочее.

1923 год. 29 мая

Обложка Родченко для книги Луначарского «В мире музыки». Три варианта. Самый лучший утвержден Луначарским, но не Госиздатом. Взят другой.

18 октября

Реклама для Моссельпрома.

«Только один телефонный звонок — и ужин прибежит со всех ног» (стихи Маяковского).

Не вышло.

Примечание: «Все ужины и обеды сожжены в Моссельпроме, так как им влетело за буржуазные наклонности».

1928 год. 25 августа

Родченко пошел с «Септом» по Москве снимать репортером...

Первый день был днем приобретения профессиональных навыков. О кадрах, свете он не думал.

Если что и вышло, то это бесплатное приложение. Важно было начать снимать.

(Эта съемка будет началом работы для «Экрана Рабочей газеты». Там будут работать Сережа [Третьяков] и Володя [Маяковский], который туда всех и тащит.)

Сначала, говорит, все не нравилось, пошел по переулкам и стал находить кое-что.

Никак не решался вытащить аппарат... Тогда решил начать напролом в самой гуще Сретенки и стал снимать интересно. Композиция уже улавливается иначе — общими пятнами движущихся масс. И построение кадра совсем иное. Жаль, что «Септ» тяжел для съемок, не очень удобен, надо покупать «Лейку»...

5 сентября

Володя говорил с Ильиным из «Комсомольской правды» о массовом комсомольском журнале. Сговорились, что встретятся в понедельник и просмотрят план — только где найти секретаря? Володя начал хвалить Родченко: «Вот, — говорит, — секретарь, все может, все журналы получает, всю технику знает, даже и здесь может вам радио поставить...»

2 ноября

«На черта нам стихи» — доклад-выступление Н. Асеева, О. Брика и С. Кирсанова.

Асеев — первый выступавший — встречен упорной обструкцией «конструктивистов»: перебивают, кричат с места, издают непонятные звуки в каждом перерыве его фраз...

Родченко квалифицирует поведение «конструктивистов» на выступлении как когда-то поведение «ничевоков».

... Один такой маленький «ничевок» в пенсне выступал на юбилейном вечере с речью, что Маяковский «умер». Тогда Володя встает во весь свой рост, вытягивается, стоит некоторое время и садится — гром аплодисментов.

Договоривши речь, «ничевок» поздравляет Маяковского, как новопреставленного покойника, и протягивает ему руку...

Маяковский встает, жмет ему руку и не выпускает ее; тот старается выдернуть руку под грохот всей аудитории, но ничего не выходит...

25 ноября

«Лейка» куплена...

Даже не верится... состояние взволнованное...

Родченко... радуется...

Думать о «Лейке» такое удовольствие... посижу, полюбуюсь...

Целый день она у него на столе стояла, и только к вечеру зарядил и сделал пробу, теперь проявляет...

Ноябрь

Про Родченко думают — халтурщик, деньги зашибает, а Родченко четыре года штанов себе сшить не может...

Говорит: «Вот уже скоро сорок лет, а будто двадцать, все еще «молодой, начинающий» и профессии себе не выбрал...»

Сколько профессий и специальностей переменил... Не сравнить хотя бы с Колей [Асеев] или Володей. Им удобней, они не меняют специальность, поэтому все-таки обрастают работами, и у них начинает создаваться круг людей, которые их знают уже давно.

А тут каждый день новые и новые лица и все опять сначала... (Родченко занимался живописью, фотомонтажем, фотографией, был художником в театре и т. п.)

Декабрь

Были у Маяковского на чтении пьесы «Клоп». На чтении были Мейерхольд, Третьяков, Брик, Лиля [Брик], Катанян, Гринкруг, Асеевы, Костров с женой, Барнет, Ган, Малкин и др.

1929 год. Февраль

В. Маяковский звонил Родченко, что договорился с Мейерхольдом, чтобы Родченко ставил вторую часть (утопическую) «Клопа» [1]. Бытовую часть он хочет дать Кукрыниксам. Они, говорит, никогда не ставили пьес, сделают смешнее и Родченко приятнее стоять на афише с политическими карикатуристами.

С 14 января по 13 февраля 1929 года Родченко работал над «Клопом». Сделано до 60 костюмов, декораций для второй части. Работал беспрерывно на месте в театре, там же делал и эскизы. Спешка была такая, что еле успевал набросать костюмы карандашом. Декорации строились частями, по мере выполнения макета.

Мейерхольд подписывал проекты к работе без всяких исправлений, чему в театре очень удивлялись.

Только отделался от «Клопа», попал в горячку «Инги» [2]. Было тысяча заседаний, каждый костюм, каждую вещь приходилось показывать, тратить на это массу времени, а на работу оставались считанные дни и часы.

На первой генеральной актрисы, играющие работниц швейной фабрики, вышли в допотопных юбках до пят, невероятной ширины, с воланами, в платках и в валенках поголовно, как будто они играют сто лет назад каких-то крестьянок из «Власти тьмы»...

Родченко поднял скандал. Он требовал, чтобы они были одеты в обычный москвошвеевский костюм, театр купить костюмы пожалел и вывел их под стиль «рюсс».

1 Пьеса В. Маяковского «Клоп» была поставлена Вс. Мейерхольдом в Государственном театре им. Вс. Мейерхольда в 1929 году (премьера 13 февраля). Художественное оформление: 1—4 картины — Кукрыниксы, 5—9 картины — А. Родченко. Музыка Д. Шостаковича.

2 Пьеса А. Глебова «Инга» была поставлена в Театре Революции в 1929 году. А. Родченко был художником спектакля.

1939 год. Май

Родченко начал писать систематически воспоминания о работе с Маяковским. Читает и разбирает все старые материалы.

1940 год. Февраль

Составляли план для журнала «СССР на стройке» с Маяковским.

Теперь распространилось мнение, что Маяковский на фотографиях «очень мрачный», и все ищут фотографии, чтобы он смеялся.

Родченко сказал: «А когда же он смеялся? Обычно он молчал, потом скажет что-нибудь, и все хохочут, и он мрачно возьмет свой стакан сверху со шкафа и долго держит в руке, потом выпьет глоток. Смеялись мы, а он иногда улыбался и наблюдал».

Володя действительно хохотал только тогда, когда кого-нибудь допекал, в ажиотаже наседал на кого-нибудь.

Рукопись. Публикуется впервые. Это своего рода дневниковые записи, в которых В. Степанова фиксировала все, что ей представлялось интересным в художественной культуре тех лет. Для настоящей публикации выбраны лишь фрагменты записей, относящиеся к А. Родченко

В. А. Родченко
Немного о моем отце

В 1909 году, когда моему отцу было 17 лет, он собирал коллекцию бабочек. Это занятие его так увлекло, что он переписал в отдельную тетрадь из «Зоологии» Шмейля названия и описания внешнего вида насекомых. Это небольшая тетрадь в черном коленкоровом переплете. Она называлась «Сборник», потому что позднее в 1909—1911 годах Родченко любил записывать в нее понравившиеся мысли, сходные с его настроением. Здесь есть слова Данте и Родена, Оскара Уайльда и Виктора Гюго, Некрасова и Белинского, Валерия Брюсова и Шарля Бодлера.

«Душа человека есть величайшее чудо мира».
Данте

«Ни один великий художник не видит предметов такими, как они есть в действительности. Иначе он не был бы художником».
Оскар Уайльд.

«Примиритесь же с музой моей!
Я не знаю другого напева.
Кто живет без печали и гнева,
Тот не любит Отчизны своей...»
Н. Некрасов

В «Сборнике» стихотворения и цитаты иногда перемежались маленькими рисунками пером, — там были и виньетки, и пейзажи, и крошечные портреты писателей, например, С. Малларме.

Отец рассказывал, что писал в юности так мелко, что часто люди, получившие записку или письмо, не могли их прочитать.

Сохранилась книга с его ранними стихотворениями и сонетами. С четкими отступами мельчайшие буквы, как вязь, как паутина, бежали по бумаге...

Родченко не имел возможности получить среднего образования и был принят в Казанскую художественную школу вольнослушателем. Уже учась в Казанской школе, он сдал только за 4 класса общеобразовательной школы (церковно-приходского училища) и получил такое удостоверение:

«Дано это удостоверение сыну крестьянина Александру Родченко в том, что, поступив в качестве вольнослушателя в сентябре месяце в класс частей по рисованию, он, при отличном поведении, прошел полный курс Казанской художественной школы по живописному отделению с хорошими успехами как по рисованию, так и по живописи, но не может воспользоваться правами, предоставленными окончившим курс упомянутой школы, так как не проходил общеобразовательного курса и не имеет свидетельства об окончании какого-либо другого среднего об-

щеобразовательного учебного заведения, что подписью и приложением казенной печати свидетельствуется».

В Москву Родченко перебрался в 1915 году. Некоторое время вместе с В. Ф. Степановой жил на квартире В. В. Кандинского в Долгом переулке.

У Кандинского была огромная квартира. Отец и мать жили на втором этаже. В гостиной стоял рояль. Родченко любил музыку и иногда играл, не зная нотной азбуки, свои импровизации.

Наконец, в 1922 году отец получил мастерскую от Вхутемаса на Мясницкой улице (сейчас ул. Кирова). В. Ф. Степанова писала:

«Посередине мастерской стоит полка длинная для книг, некрашеная, она разделяет часть мастерской от комнаты для жилья. Книги по технике, радио, журналы.

Папки с работами, коробки и фото и просто неразобранный материал, завернутый в бумагу. Тут же фотоархив, купленный у Совкино в прошлом году за 6 рублей. Все это было в мокром подвале, лампочка перегорела, под конец укладывали в темноте в мешки...

Лаборатория сделана из картона на деревянном каркасе. Стенка, выходящая в мастерскую, оклеена плакатами «Добролет» и «Киноглаз».

По стенам висят линейки, инструменты, проволока, пилы и пр.

В лаборатории все выкрашено в черный цвет. Стол с полками и ящиками, увеличитель, разная химическая посуда, весы...»

1932 год

Мне 7 лет. Перегородки, разделяющие комнаты, были сделаны из фанеры, окрашенной белой масляной краской. Большая комната — мастерская. В углу отгорожена фотолаборатория. Над лабораторией образовался склад. Там лежали рулоны бумаги, конструкции [1], пыльные холсты и макеты мебели для театра, сделанные из деревянных планок. Фанера у потолка прилегала неплотно и хлопала от ветра...

1 Пространственно-конструктивные композиции А. Родченко.

Бабушка, Ольга Евдокимовна, высокая, полная, в мягкой фланелевой юбке, часто рисовала для меня. Она научилась читать и рисовать только в конце жизни.

Друзья и знакомые любили бабушку и называли ласково «мать». Я тоже.

Родченко увлекался радио и сам смастерил приемник.

Отец часто снимал меня. Есть такая фотография, называется «Радиослушатель». За столом сидит девочка, на голове наушники, перед ней большой детекторный приемник, а в руках журнал. Она слушает радио. Это я. Фотография печаталась как открытка из серии «Москва».

1935—1936 годы

Летом на балконе росли вьющиеся бобы. Отец любил загорать и подолгу сидел в шезлонге.

Рядом за фанерной перегородкой был балкон архитектора Ладовского. Разговаривали, перегнувшись через перила. У Ладовского были рыжие волосы, голубые глаза

и на носу веснушки. Говорил он чуть хриплым голосом. Выходил на балкон в черной шапочке и красном махровом халате. Вместе с отцом они придумали планировку всех комнат, и по этому плану была переделана квартира после ремонта.

Родченко оформлял спектакль «Армия мира» [1] в театре Ю. Завадского. Вместе с ним работал молодой художник из театра Вс. Мейерхольда Е. А. Додонов. Пьеса интересная, сцена маленькая... По ходу действия нужно было показать огромный дирижабль изнутри. В маленьком пространстве сцены сделали конструкцию передней части дирижабля. Актеры входили и выходили через дверь в верхней части задней стены сцены, которая вела в столярную мастерскую. Дирижабль как бы продолжался в этой мастерской уже за сценой.

1 Спектакль «Армия мира» по пьесе Ю. Никулина в Театре-студии под руководством Ю. Завадского (режиссер Ю. Завадский).

Когда Родченко купил «Лейку» и много снимал спорт, к нему часто приходили фоторепортеры — Е. М. Лангман, Я. Н. Халип и Г. Г. Петрусов. Занятия с ними отец начинал с простых вещей: как зарядить пленку, как вставить кассету и т. д. Была большая катушка засвеченной пленки для тренировки. В фотолаборатории все лежало на своих местах, банки с химикалиями имели четкие этикетки, на стене висели ванночки, бачки, увеличитель стоял, закрытый тканью от пыли.

В 1935 году А. М. Родченко вместе с В. Ф. Степановой работал над оформлением журнала «СССР на стройке», посвященном парашютному спорту. Они подробно изучали, как складывается парашют, на полу расстилался купол парашюта, только без строп, раскладывали брезентовый чехол.

Весь журнал построен на ритме складывающихся наподобие треугольных карманов страниц, легко раскрывающихся от одного прикосновения руки.

В январе 1937 года Родченко писал:

«... Я сплю над лабораторией, куда ведет простая лестница. Наверху большая тахта с ковром, столик и полка, книги Севморпути, Путешествия и экспедиции. Тут я думаю писать... Получил премию за фото на конкурсе «Москва — столица СССР».

1938 год. Май

«Печатаю и отделываю «Цирк» 8 фото для Чехословацкой выставки. По моей просьбе, наконец, Татьяна Малютина достала калужский крестьянский костюм. Хочу поснимать ее. Костюм интересен, Татьяне очень идет.

Рисую футбол, большие темперы.

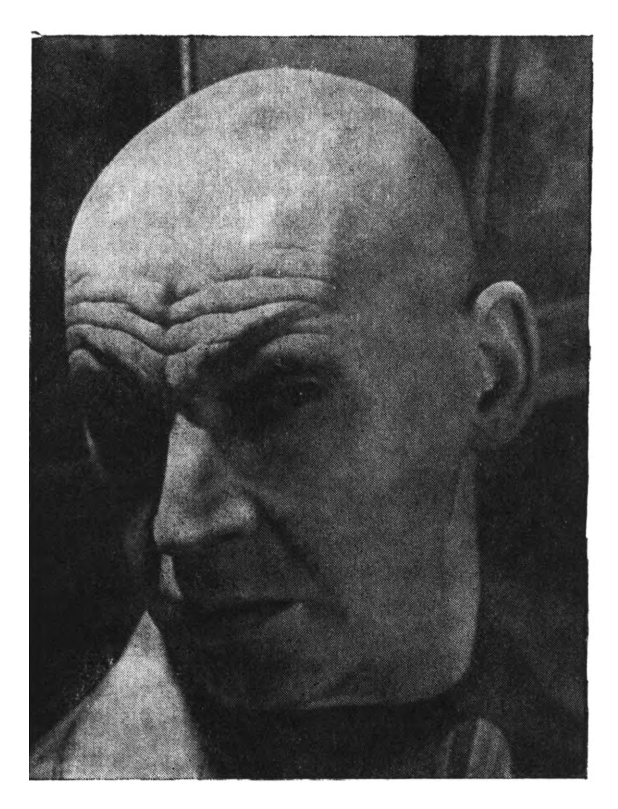
Читаю «Руслан и Людмила» — может быть, нужно было бы сделать иллюстрации для выставки.

Снимал спортивный парад на Красной площади. Начну печатать. Что есть для Всесоюзной фотовыставки:

Спортпарад
Спорт
Цирк
Муля
Маяковский
Яхты

нужно еще снять:

Цветы
Зоосад
Ботанический
ПК и отдыха



8. А. М. Родченко. 1948

Нужно все привести в порядок и работать. Нужно твердо верить и любить свое искусство и свое дело.

Я немного заболтался и стал много думать и мало делать...

Жара, сушь, дым. За два месяца ни одного дождя. Солнце розовое сквозь марево...

Поливаю пол из лейки.

Варвара здорово пишет этюды».

В мастерской висели то плакаты, то живопись, то фотография. Часть большой стены до самого потолка была закрашена черной краской. На ней развешивали фотографии.

В. Ф. Степанова работала над альбомом «Первая Конная». Лежали кипы гранок, фотографий и пробных оттисков, разных оттенков.

Я была ребенком, и считалось, что не должна мешать. Как только кто-то приходил, меня выгоняли в свою комнату, и поэтому лучше помню вещи, где они стояли, чем то, о чем говорилось в нашем доме.

Появился огромный письменный стол-бюро со множеством ящиков. Кроме красок и кистей, на стол попадали самые неожиданные предметы: папиросные коробки с гвоздями и шурупами, радиодетали, паяльник и другие инст-

рументы. Отец любил чинить все подряд, начиная с набоек для ботинок и кончая стенными часами.

По вечерам светила лампа под зеленым абажуром... Родченко работал над цирковой темой. Это были рисунки тушью и акварели. На одном из холстов, написанном после длительного перерыва в работе маслом, был изображен клоун, кидающий шары...

В свободное время отец приводил в порядок свой архив. Ранние рисунки расклеивал по альбомам, карандашные наброски по рекламе и полиграфии подшивал в папки...

В картонных коробках наброски располагались по годам и в алфавитном порядке. На обложке написано толстым синим карандашом: «Эскизы Родченко 1922—1923 гг.».

В самом начале, на букву «А» — несколько эскизов к обложке книги Б. Арватова «О Маяковском», за ними подшиты наброски к обложке книги Асеева «Избрань».

Родченко выполнял эскизы и тушью, и акварелью, и цветными карандашами.

1943

Родченко любил, чтобы что-то висело на стенах в мастерской, и часто менял экспозицию.

Какое-то время висели фотографии, иногда он вешал живопись и часто не свою, а подаренную.

Картины и акварели он вставлял в рамки, под стекло. Писал для них этикетки, подкрашивал их под цвет рамок и прикреплял гвоздями.

Особенно помнится, как в моей комнате на одной из стен был устроен «музей». Там висели работы Сергея Малютина — несколько маленьких этюдов, акварель Д. Бурлюка, гравюра А. Шевченко, рисунок Маяковского...

У себя в комнате он вешал свои работы на цирковые темы — наездниц с факелами, которых он делал несколько раз. Иногда, написав, бросал под стол и лишь спустя долгое время снова брал и опять работал над ними, часто меняя технику, радовался, что они становились лучше, интереснее...

1967

Рукопись. Публикуется впервые

Иллюстрации

Дизайн, плакаты,

архитектурные проекты,

театральные эскизы,

кино- и фотоработы А. М. Родченко

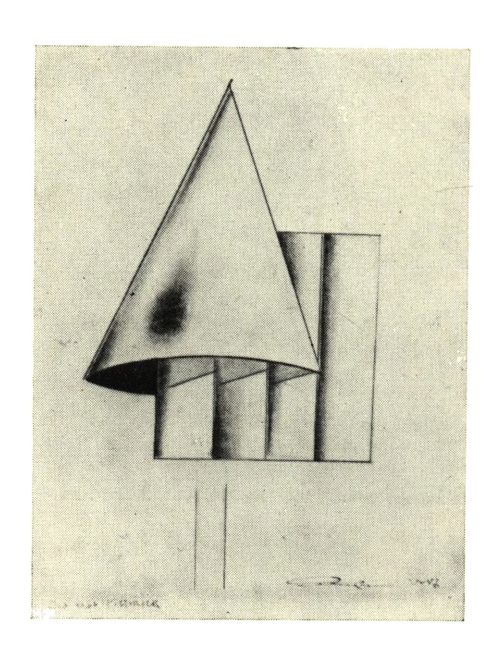
1
Придворный герцога
Эскиз костюма
к спектаклю «Герцогиня Падуанская»
О. Уайльда
1914

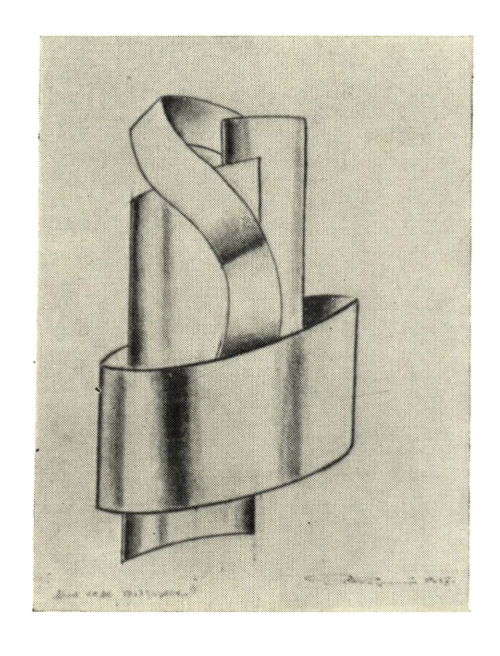


2
Эскиз декорации к спектаклю
«Герцогиня Падуанская»
О. Уайльда. 1914

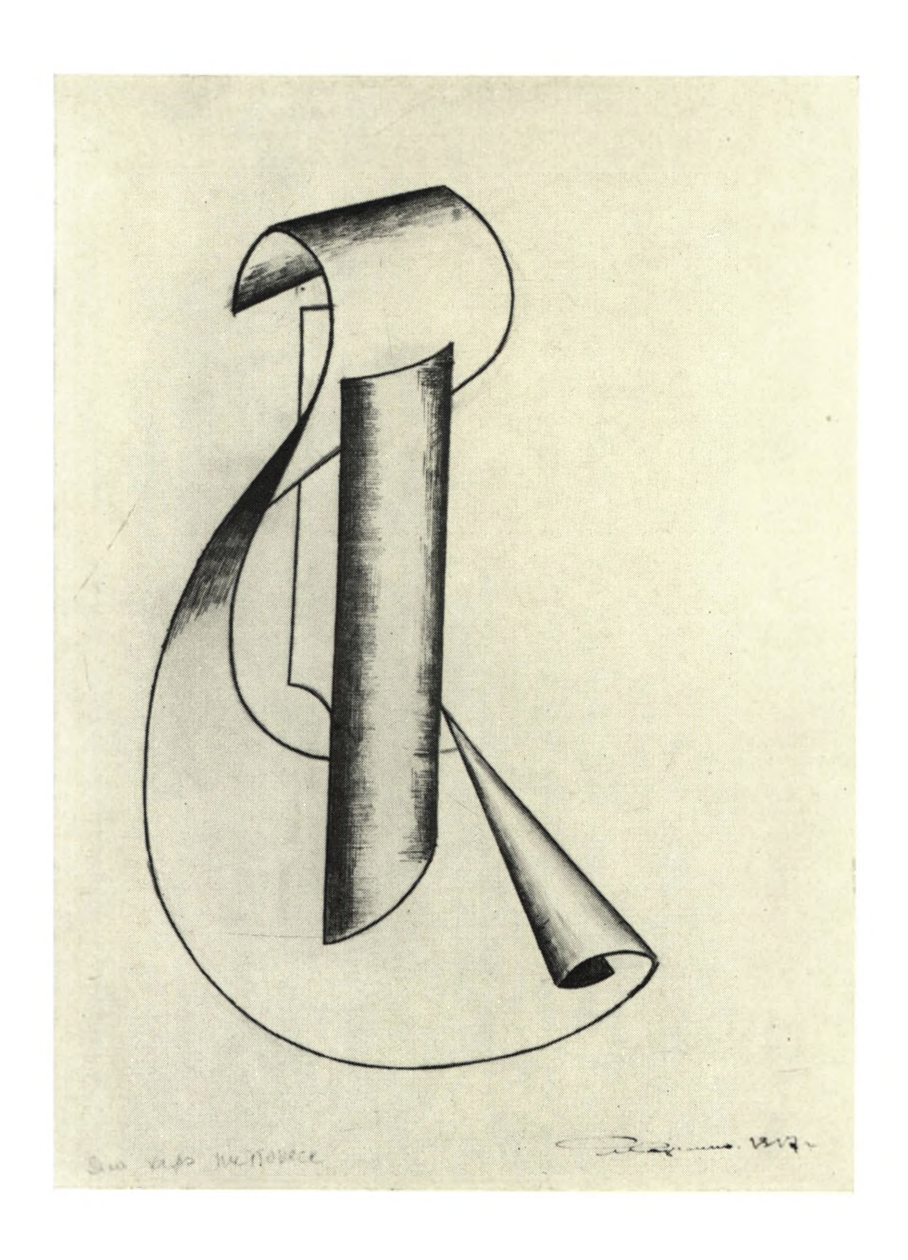


3—4
Проекты светильников
для кафе «Питтореск»
1917





5
Проект светильника
для кафе «Питтореск»
1917



6
Реклама спектакля
«Мы» А. Гана
1919—1920



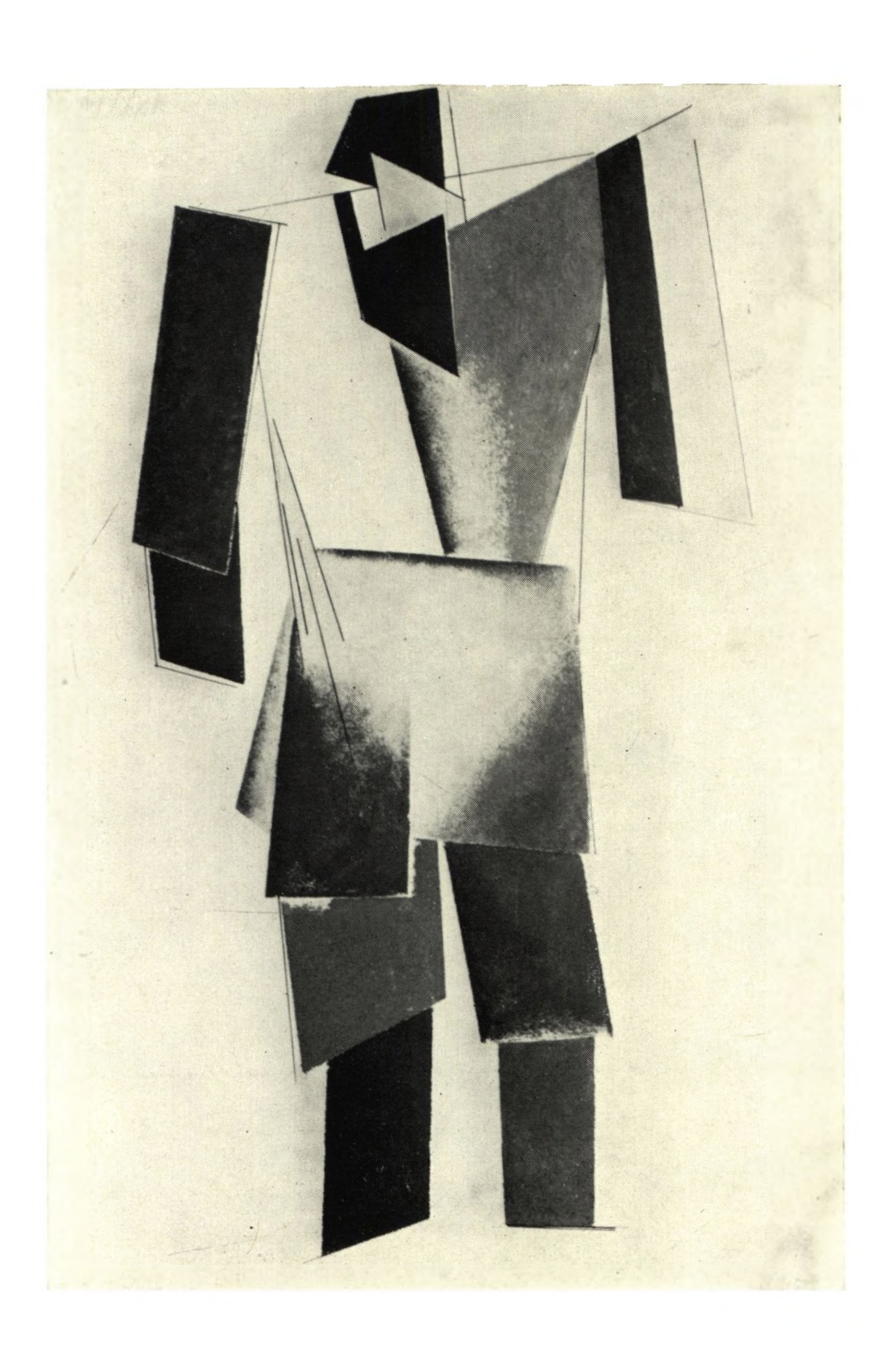
7
Рабочий
Эскиз костюма к спектаклю
«Мы» А. Гана
1921



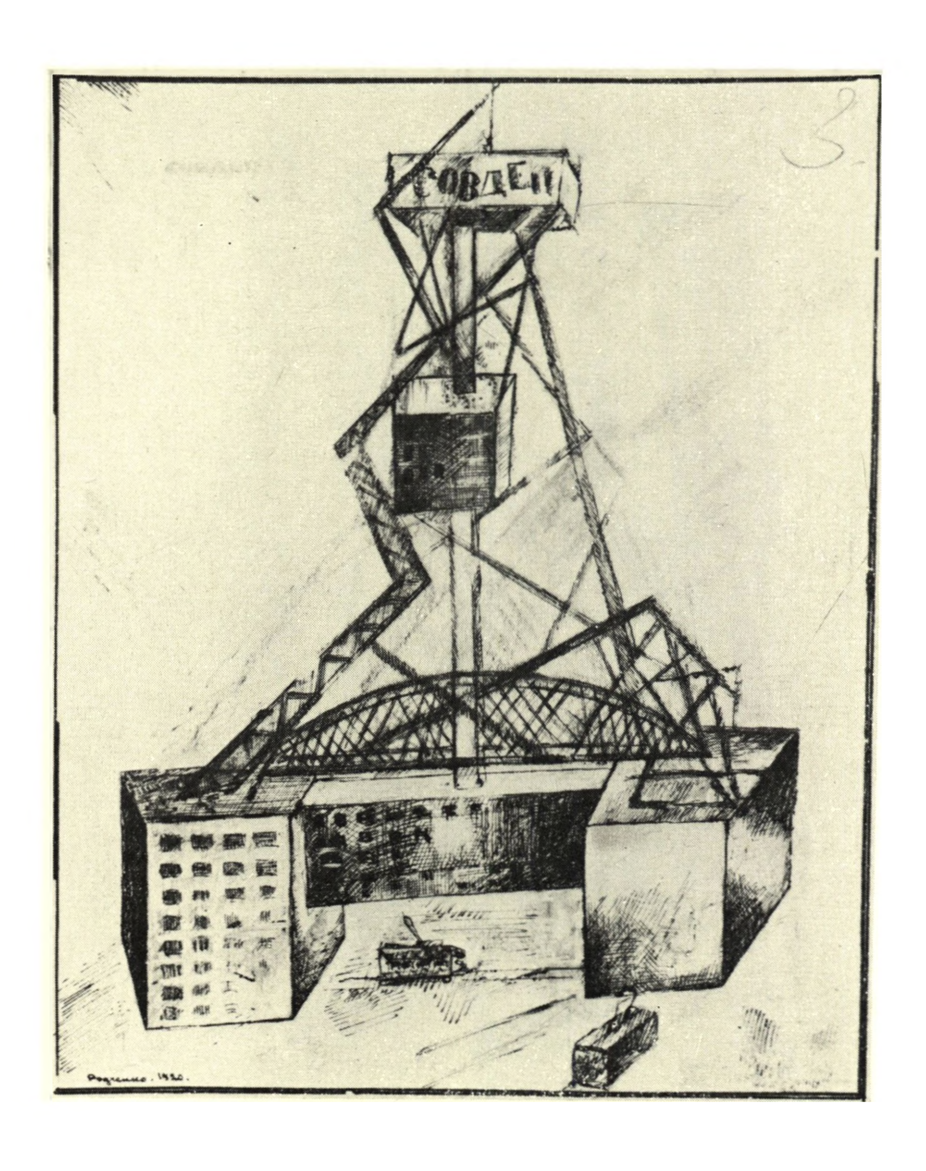
8
Чиновник
Эскиз костюма к спектаклю
«Мы» А. Гана
1920



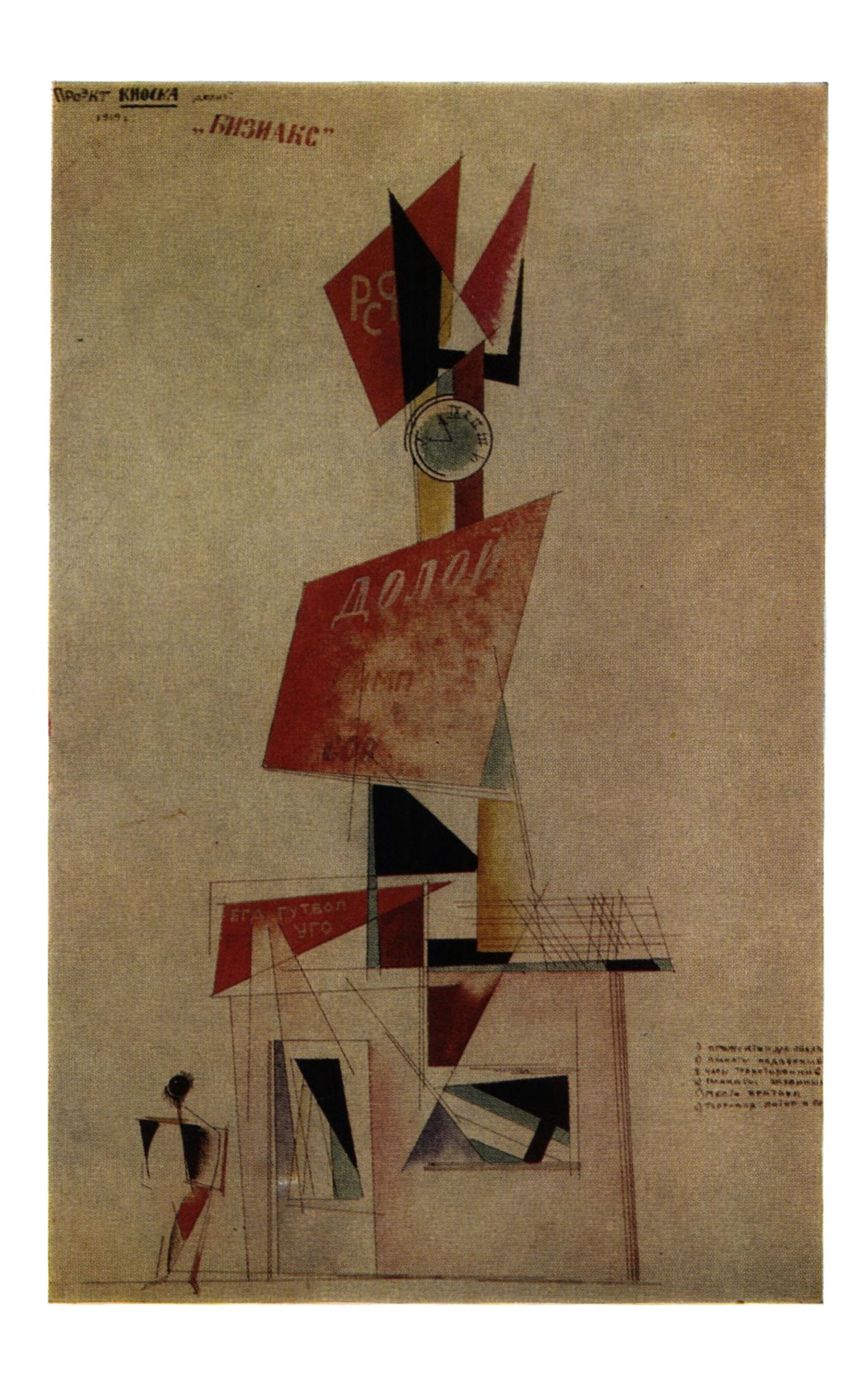
9
Мужик
Эскиз костюма к спектаклю
«Мы» А. Гана
1919—1921



10
Проект оформления здания Совдепа
1920



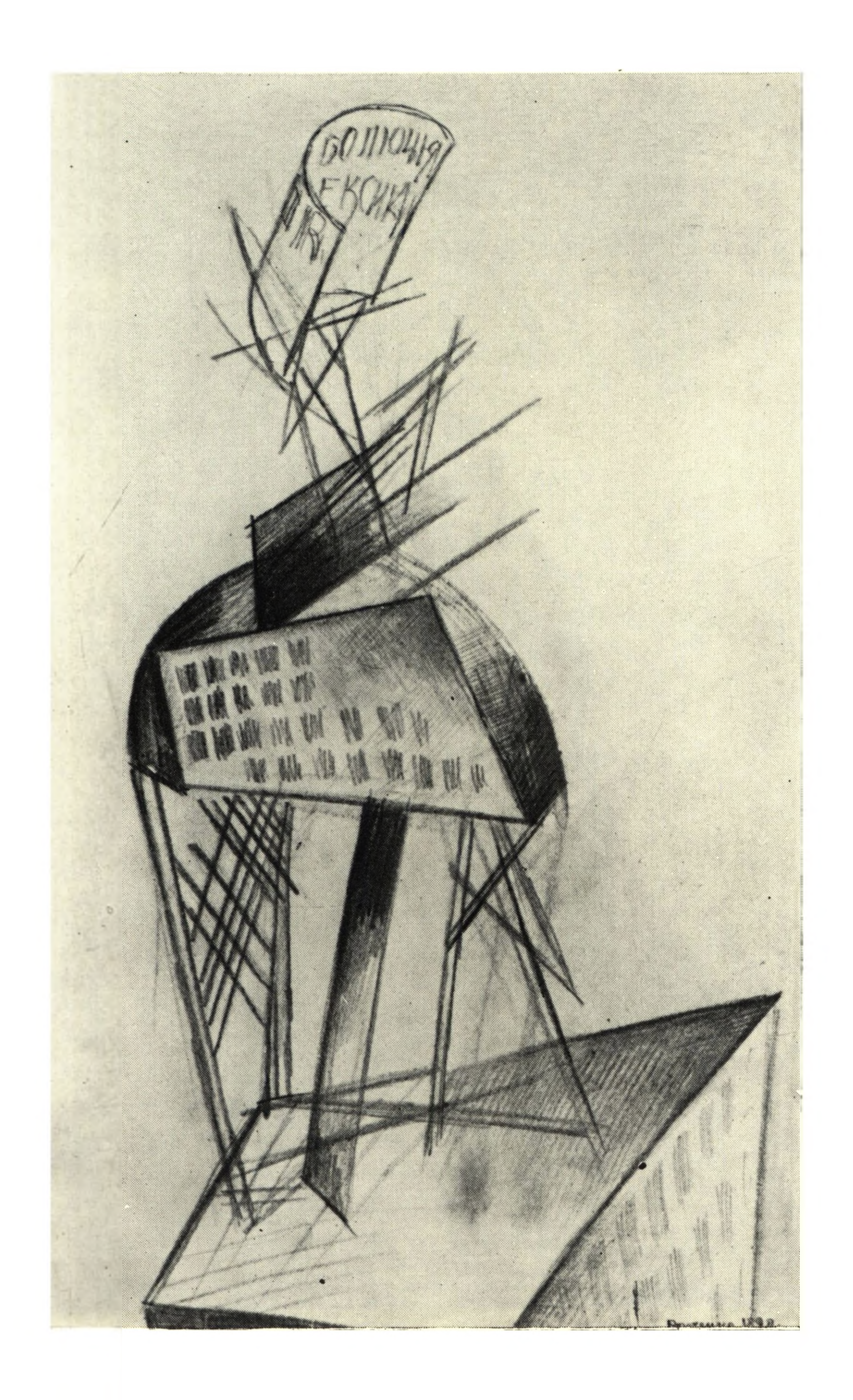
11
Газетный киоск
Проект для конкурса
1919



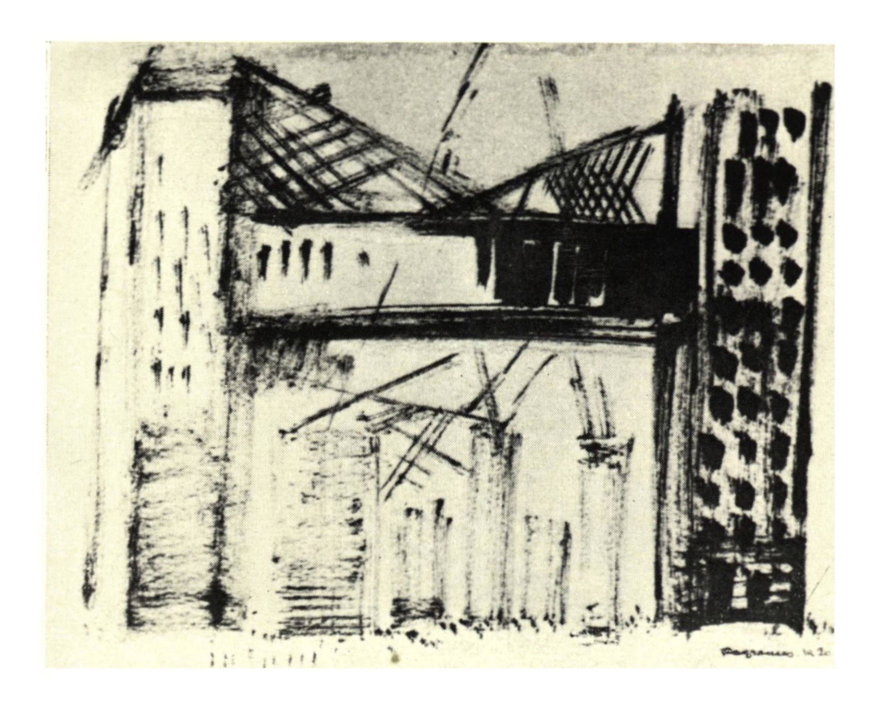
12
«Пятый фасад» Совдепа. Проект
1920



13
«Пятый фасад» Совдепа. Проект
1920



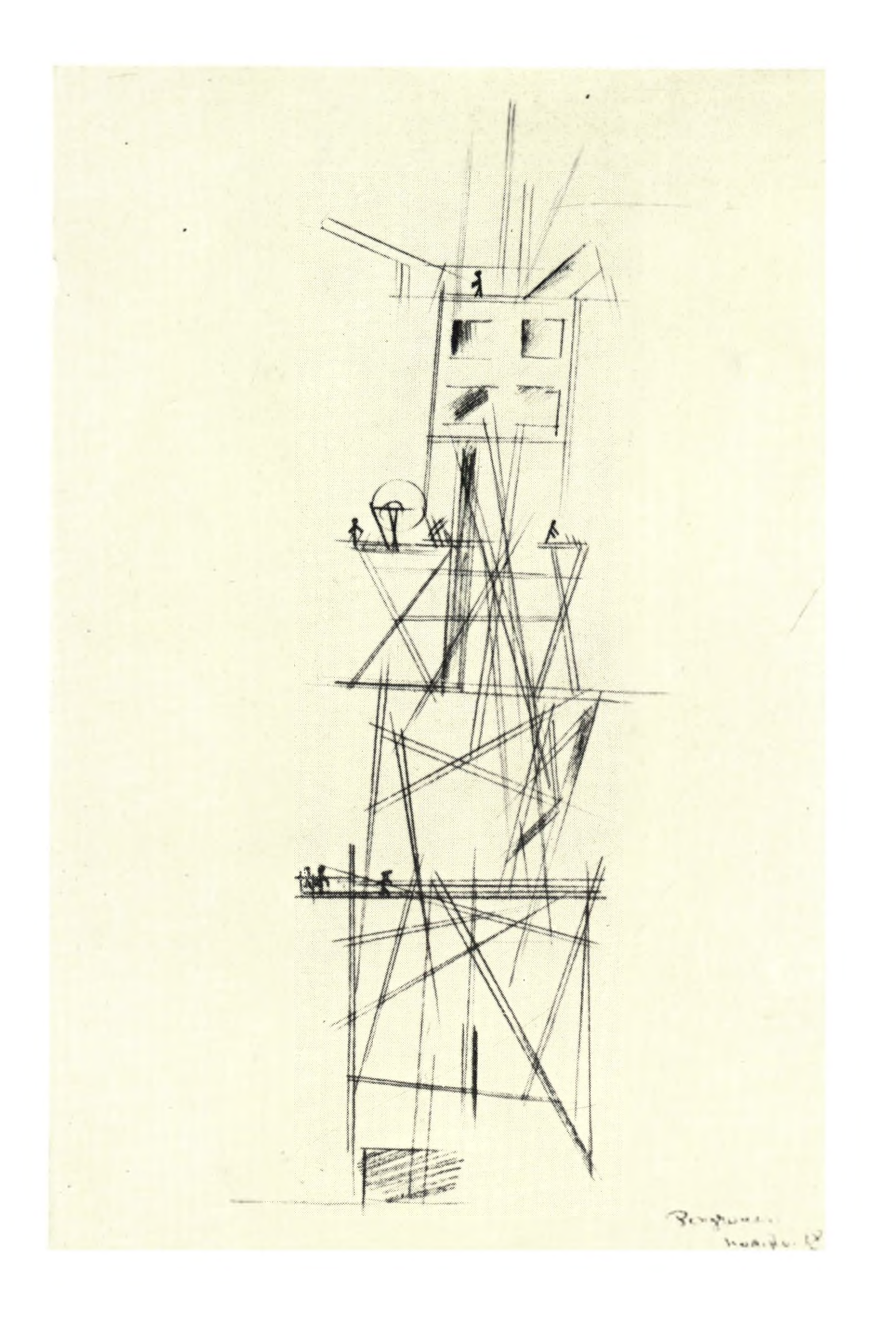
14
Проект «Нового города»
1920



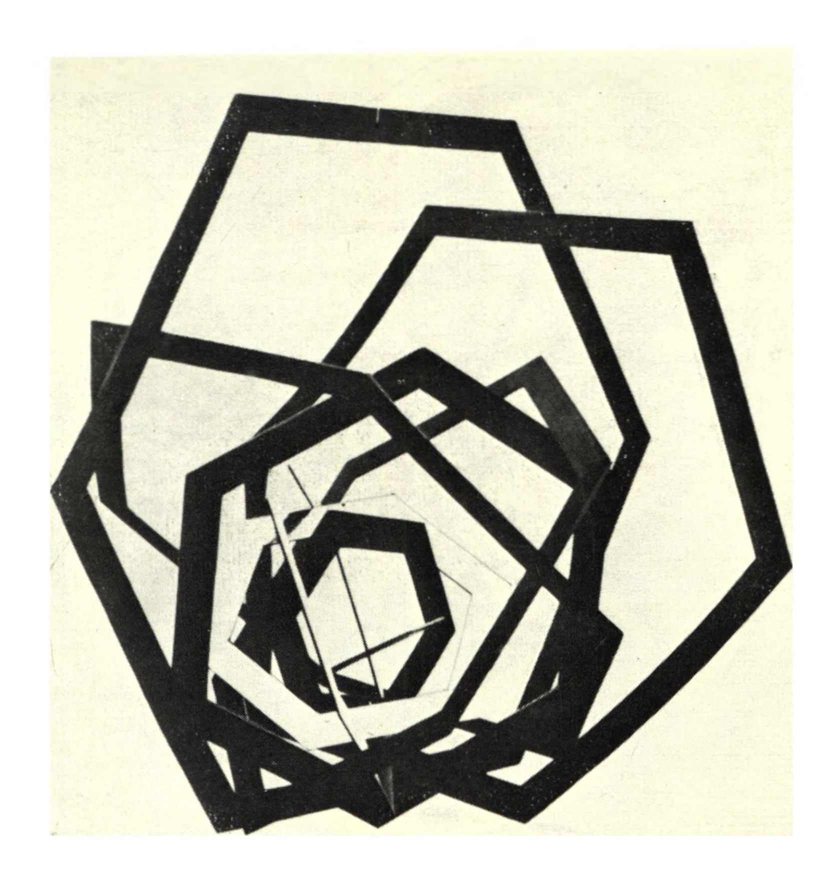
15
Проект вокзала
1919



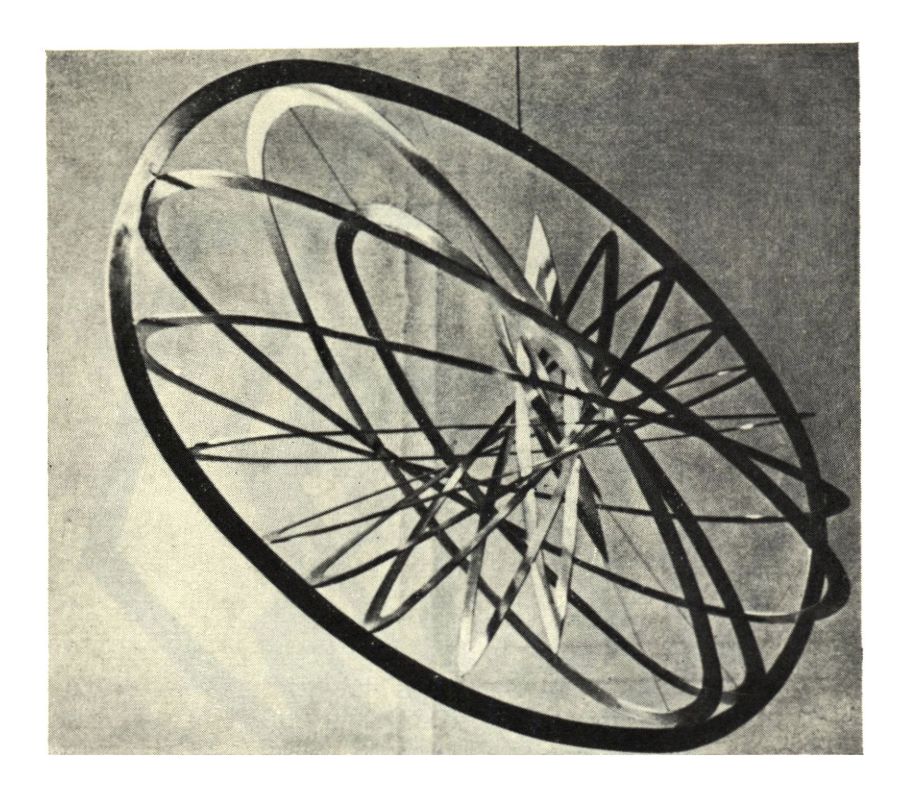
16
Проект «Нового города»
1918



17
Шестигранная модель
Пространственная скульптура
1920



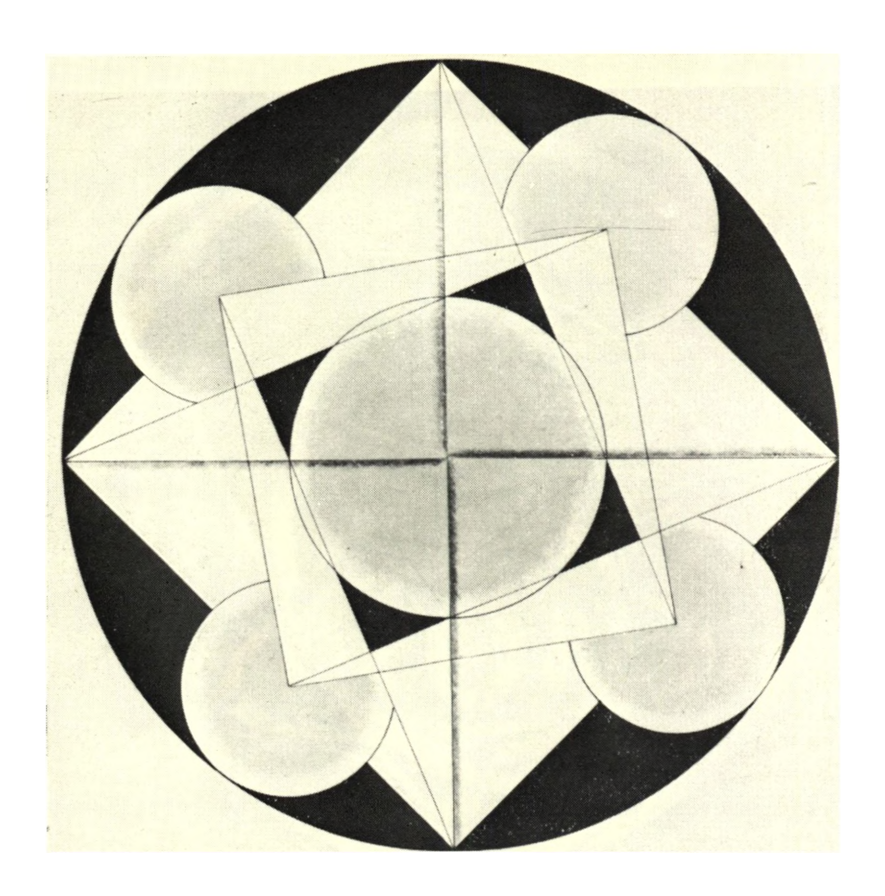
18
Овальная модель
Пространственная скульптура
1920



19
Круглая модель
Пространственная скульптура
1920

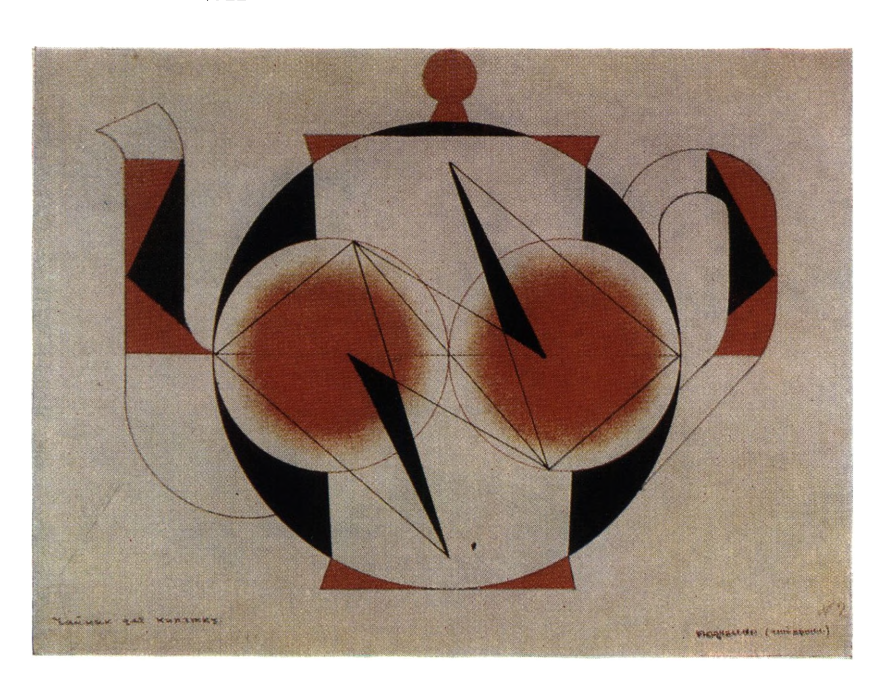


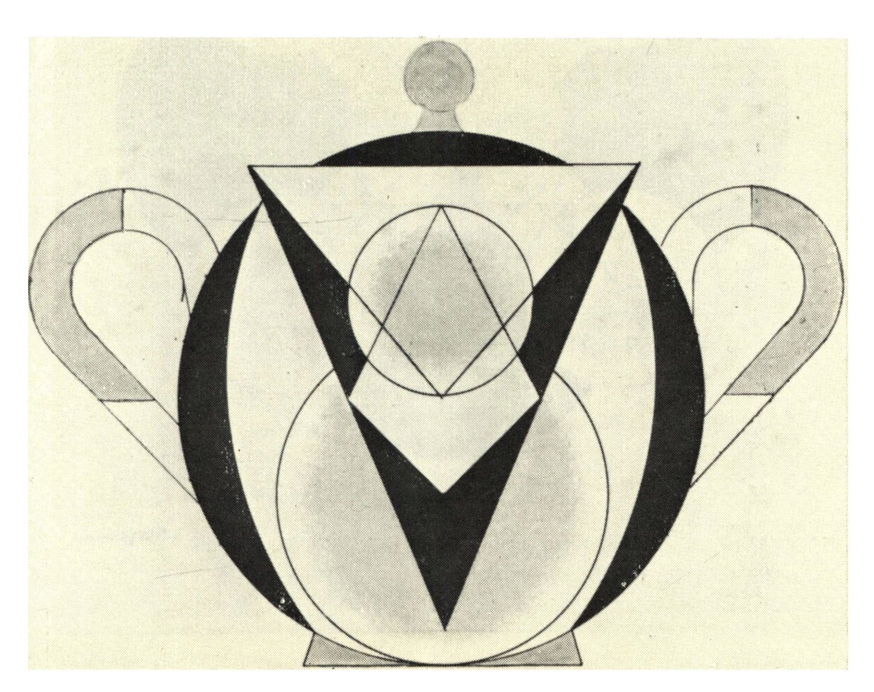
20
Проект подноса из чайного сервиза
1922



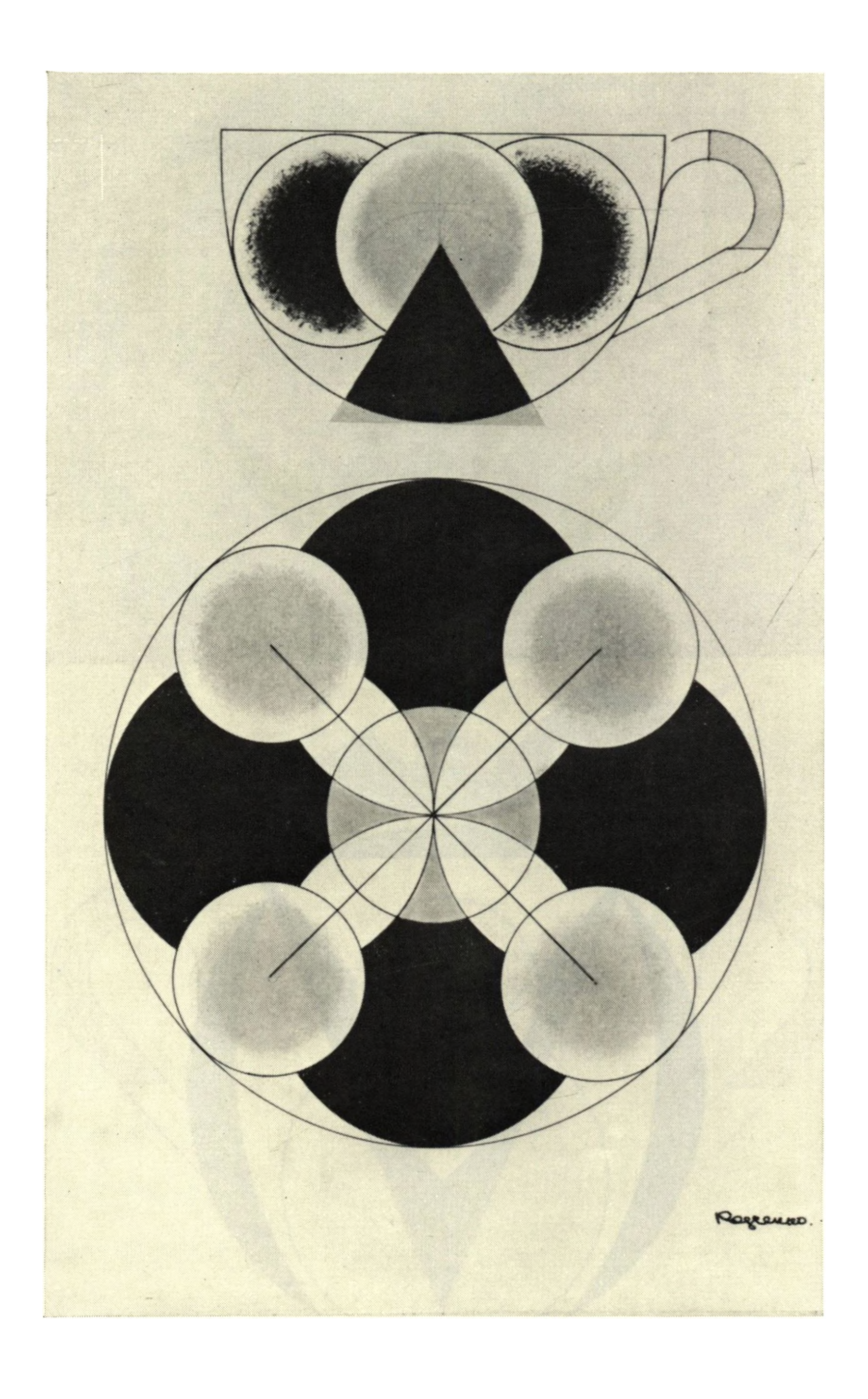
21
Проект чайника для кипятка
1922

22
Проект сахарницы
1922

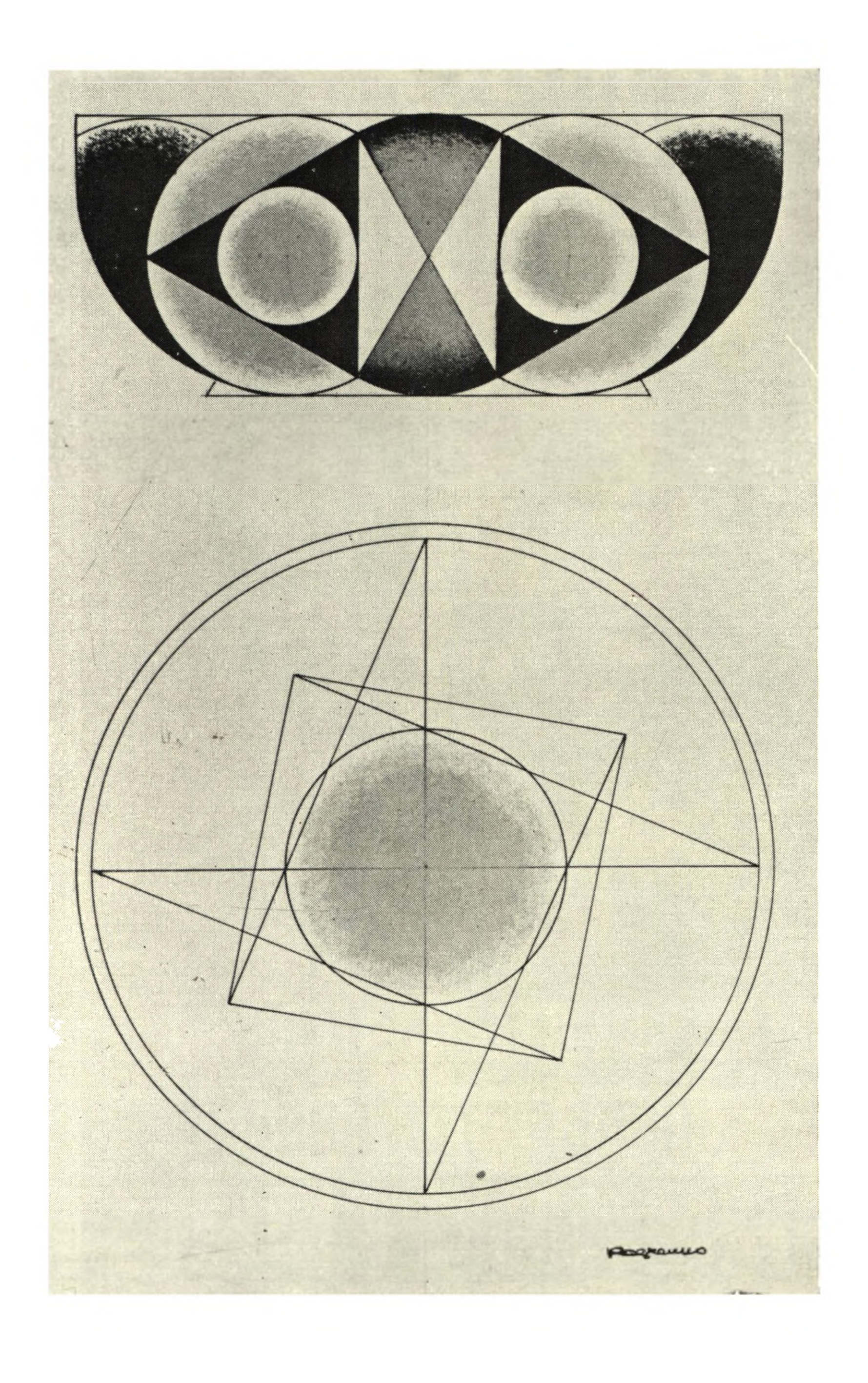




23
Проект чашки и блюдца
1922



24
Проект полоскательницы
1922



25
Рекламный плакат для Резинотреста
Текст В. В. Маяковского
1923



26
Рекламный плакат для Мосполиграфа
Текст В. В. Маяковского
1923



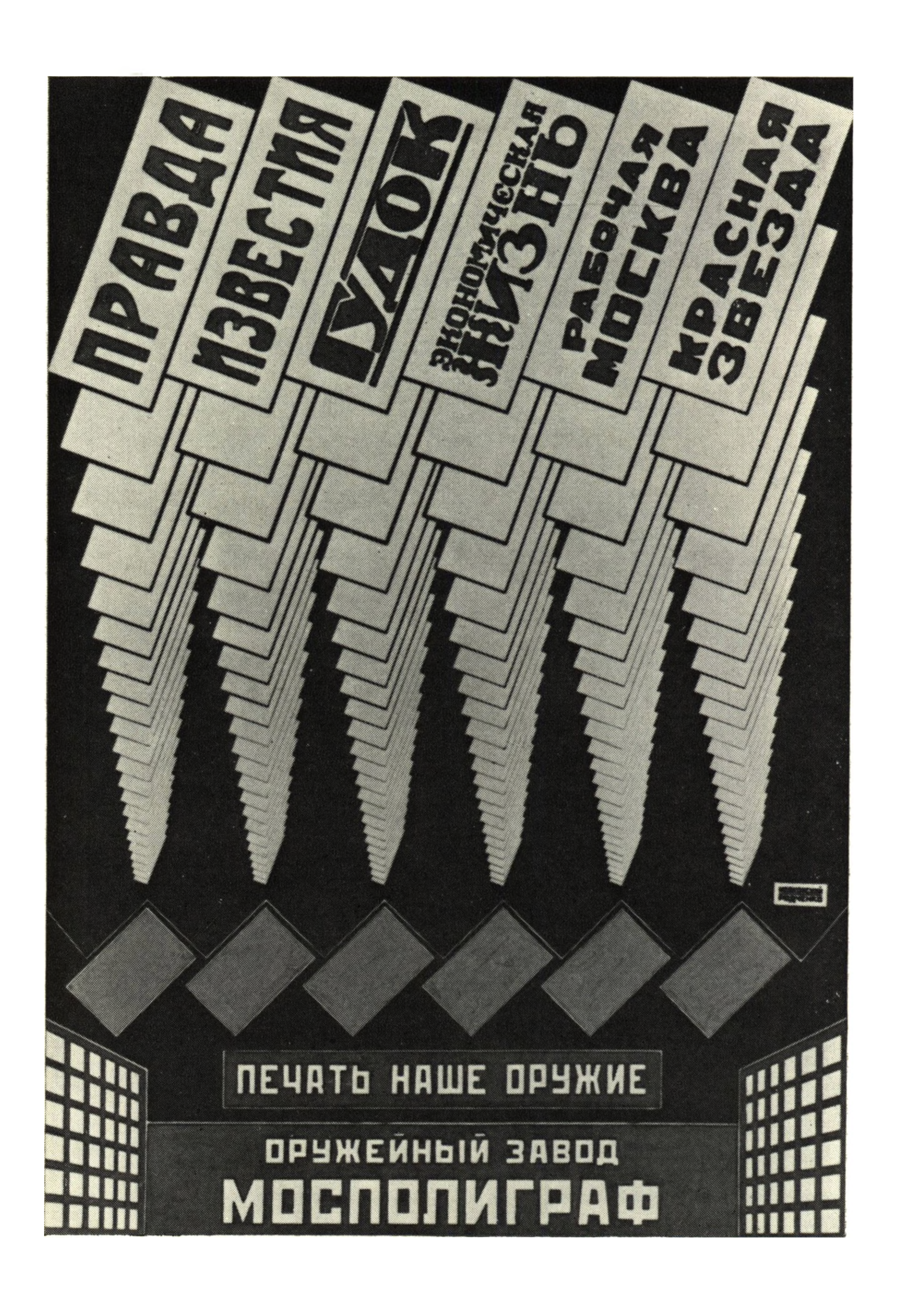
27
Обложка книги: В. В. Маяковский
Про это
М.—Л., Госиздат, 1923



28
Фотомонтаж к первому изданию
поэмы В. В. Маяковского «Про это»
1923

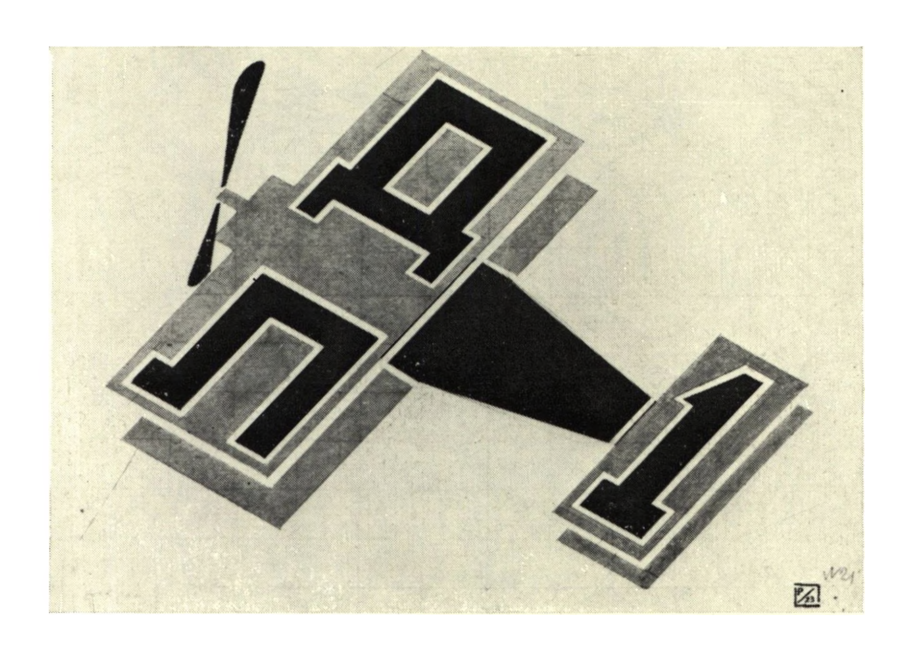


29
Уличная реклама
Текст В. Маяковского
1923



30
Вариант значка «Добролет»
1923

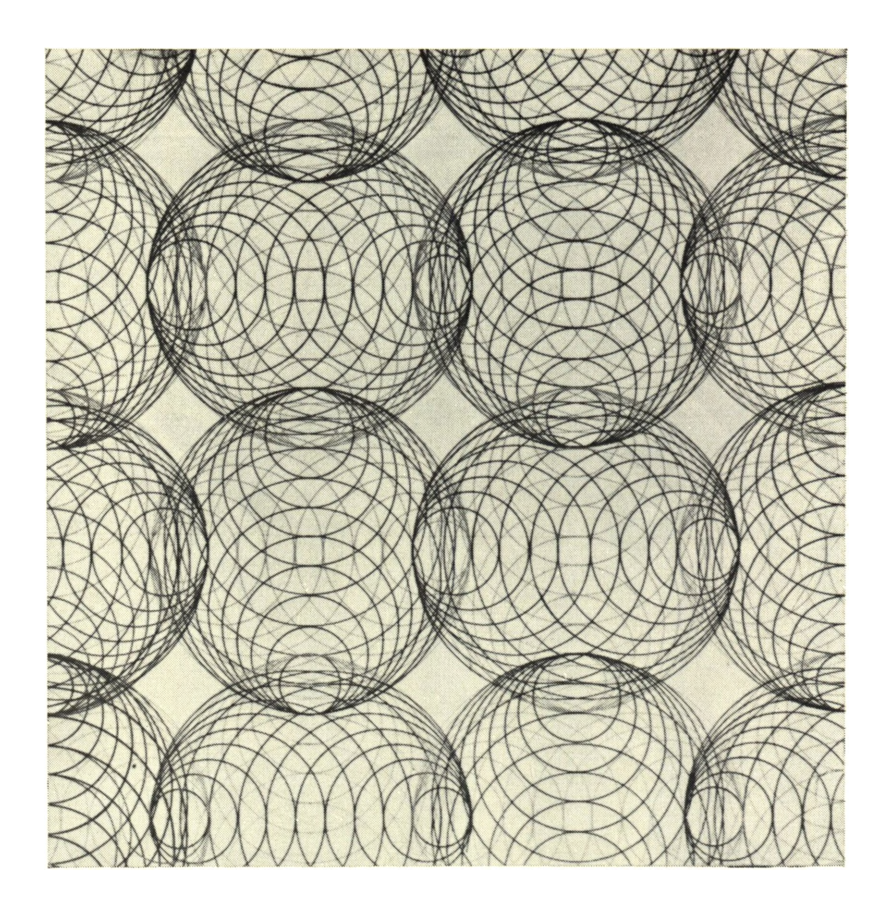
31
Марки «Добролет»
1923



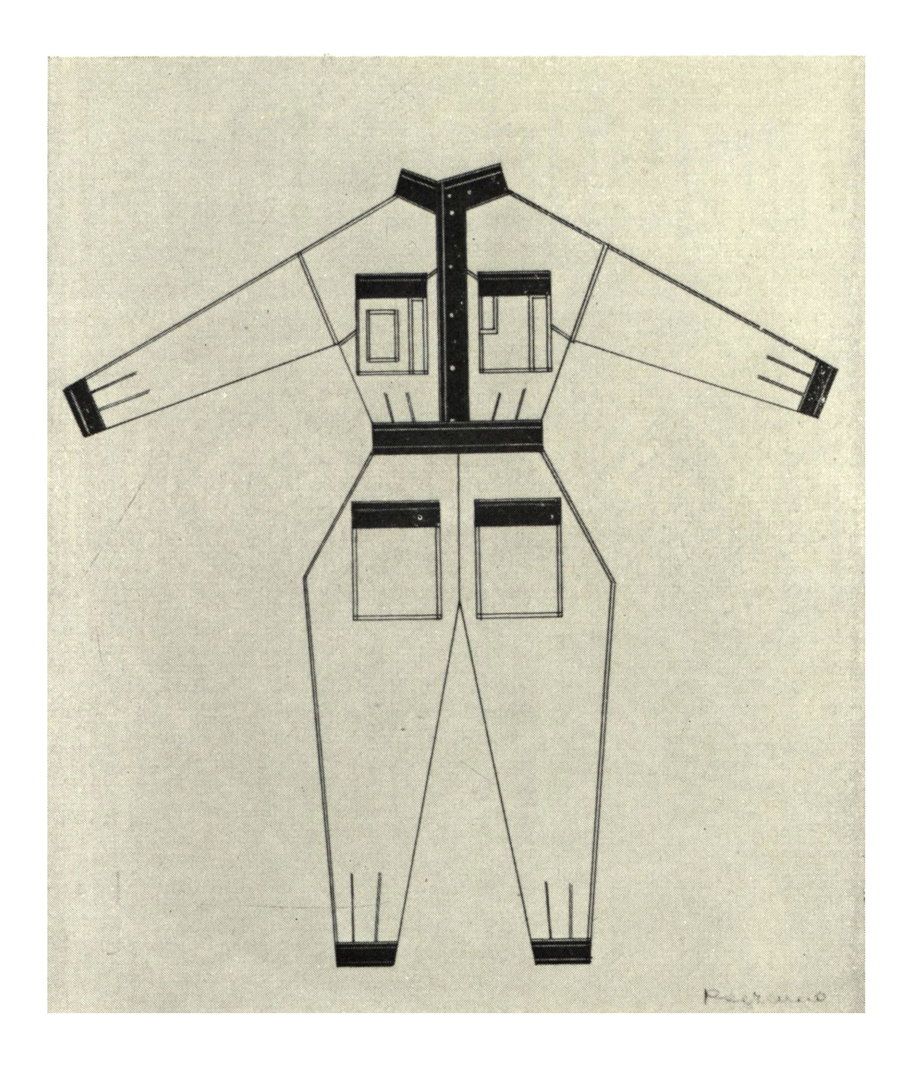




32
Рисунок для ткани
1923



33
Проект прозодежды
1924



34
Коробка для папирос «Кино»
1924



35
Реклама для Моссельпрома
1924

36
Обложка книги: В. В. Маяковский
Маяковский улыбается
Маяковский смеется
Маяковский издевается
М., «Круг», 1923





37
Обложка журнала «ЛЕФ»,
1923, № 1

38
Обложка книги: А. В. Луначарский
В мире музыки
М., Госиздат, 1923



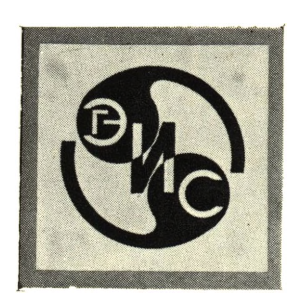


39
«Киноглаз»
Рекламный плакат для газеты
1924

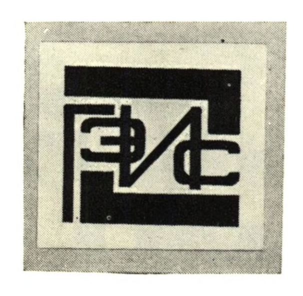


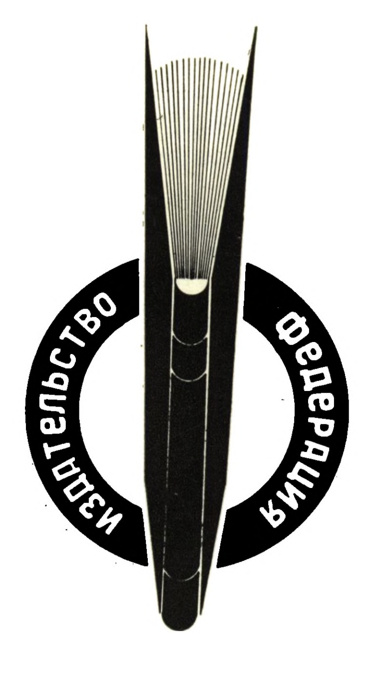
40
Марки для института силикатов
1924

41
Марка для издательства «Федерация»
1924





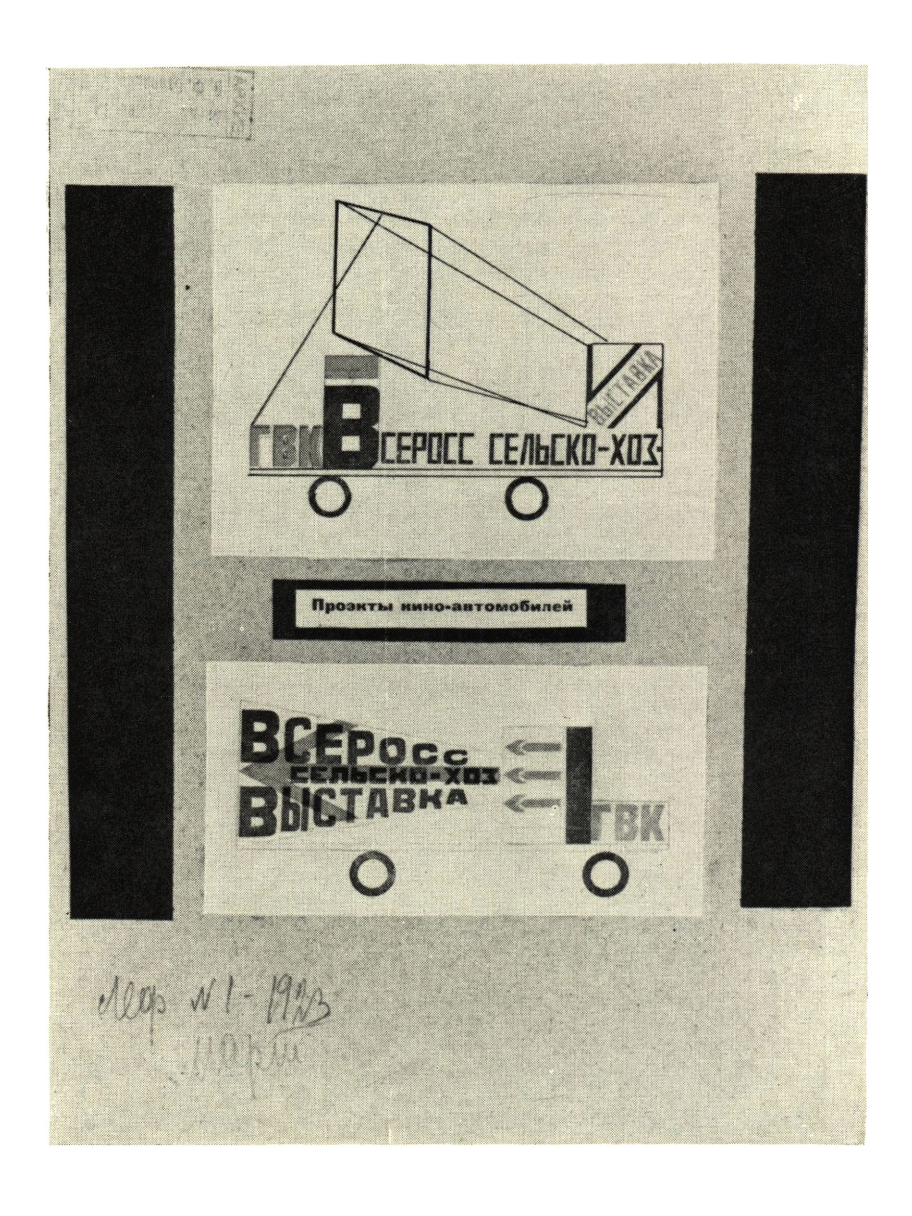




42
Обложка журнала «Техника и жизнь»
1924, № 21



43
Проект киноавтомобилей
1923



44
Обложка книги: «История РКП в плакатах»
М., «Комакадемия», 1925



45
Обложка книги: Джим Доллар
Месс Менд
1924



46
Рекламные закладки для книг
1924. Не изданы



47
Обертки для карамели «Наша индустрия»
1924



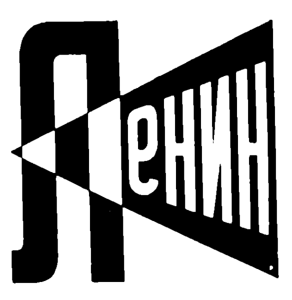




48
Упаковка для карамели «Наша индустрия»
Текст Н. Н. Асеева. 1924



49
Эскизы заголовков к рубрикам журнала «Октябрь»
1924













50
Обложка книги: Л. Маркс
Авиационные двигатели
М., «Транспечать»
1925

51
Обложка книги: А. Святенко
Завод АМО. М., Госиздат
1924





52
Обложка книги: И. В. Грибов
Зажигание, освещение и пуск автомобилей
М., «Транспечать»
1925

53
Обложка книги: Б. Арватов
Об агит- и прозискусстве
М., «Федерация»
1930





54
Промбанк
Реклама для Всесоюзной
сельскохозяйственной выставки
1923





55
Обложка каталога
Международной выставки в Париже
1925



56
Указатель для Рабочего клуба
1925



57
Общий вид читального зала
для Рабочего клуба
1925

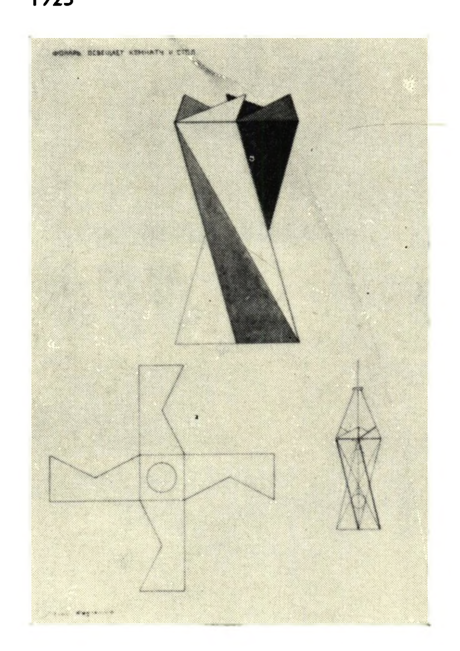


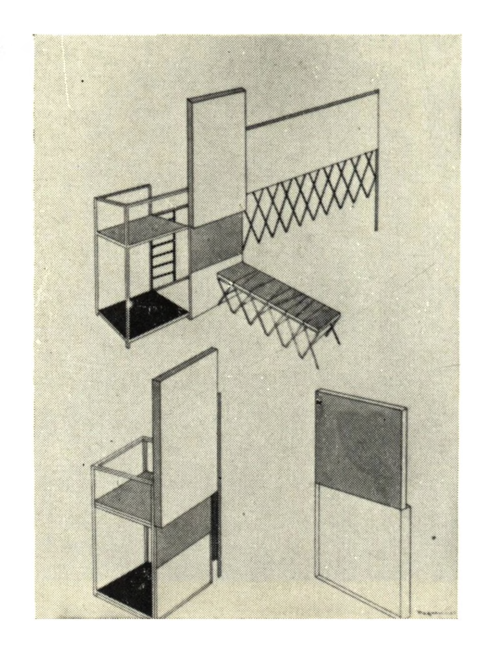
58
Ленинский уголок
Развертка стены
и чертежи крепежных деталей
для Рабочего клуба
1925



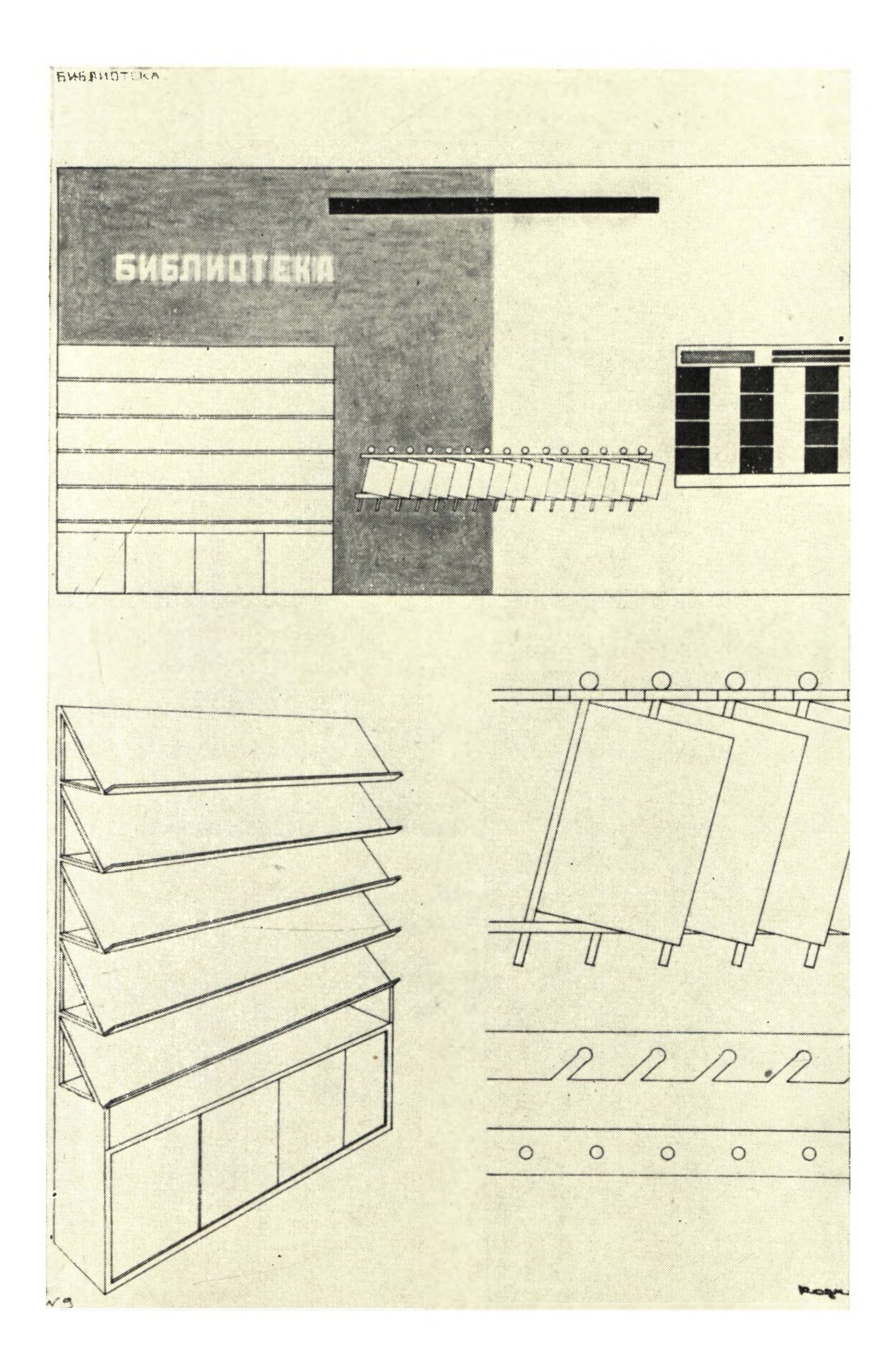
59
Подвесной светильник
(вид сбоку, схема и развертка)
для Рабочего клуба
1925

60
Проект раздвижной трибуны
для Рабочего клуба
1925

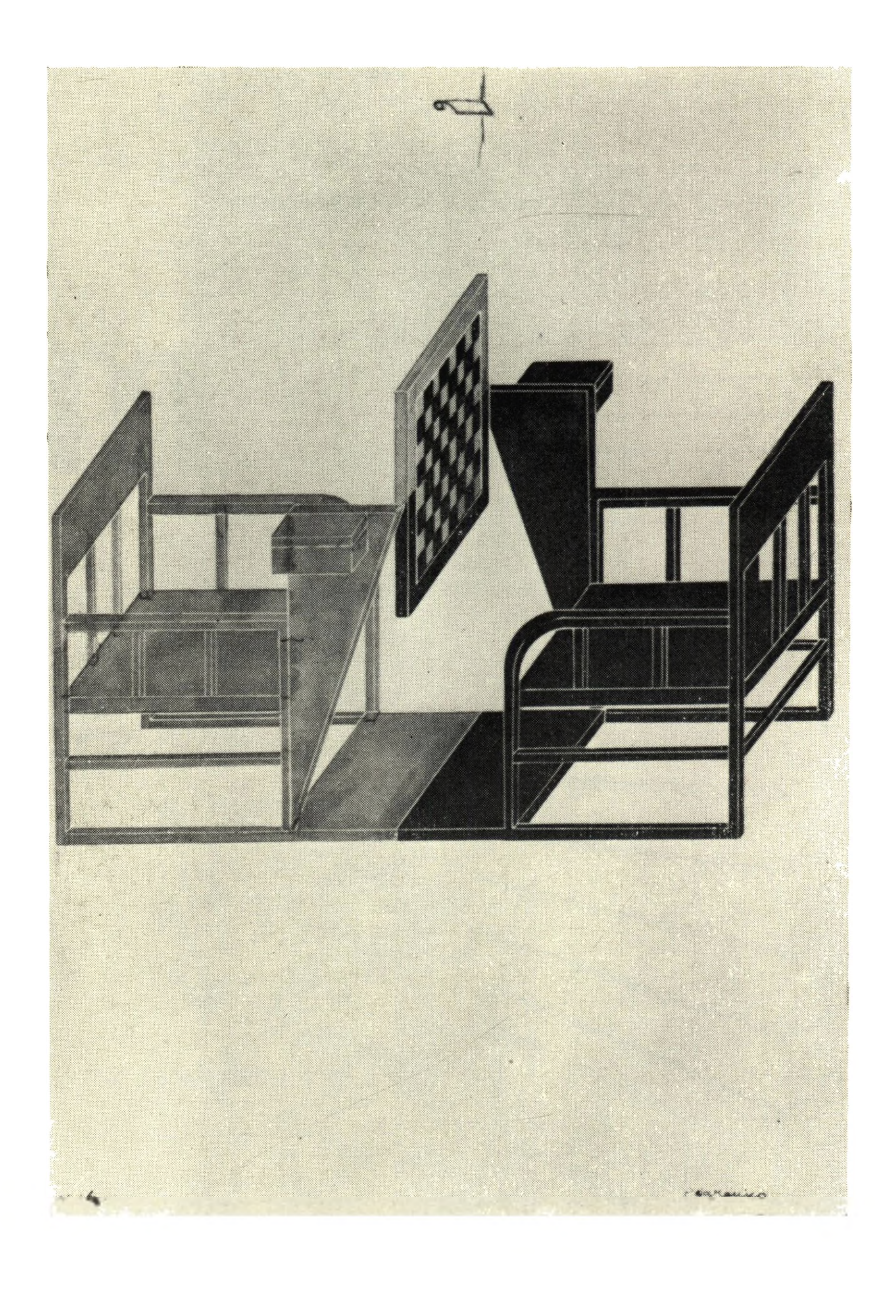




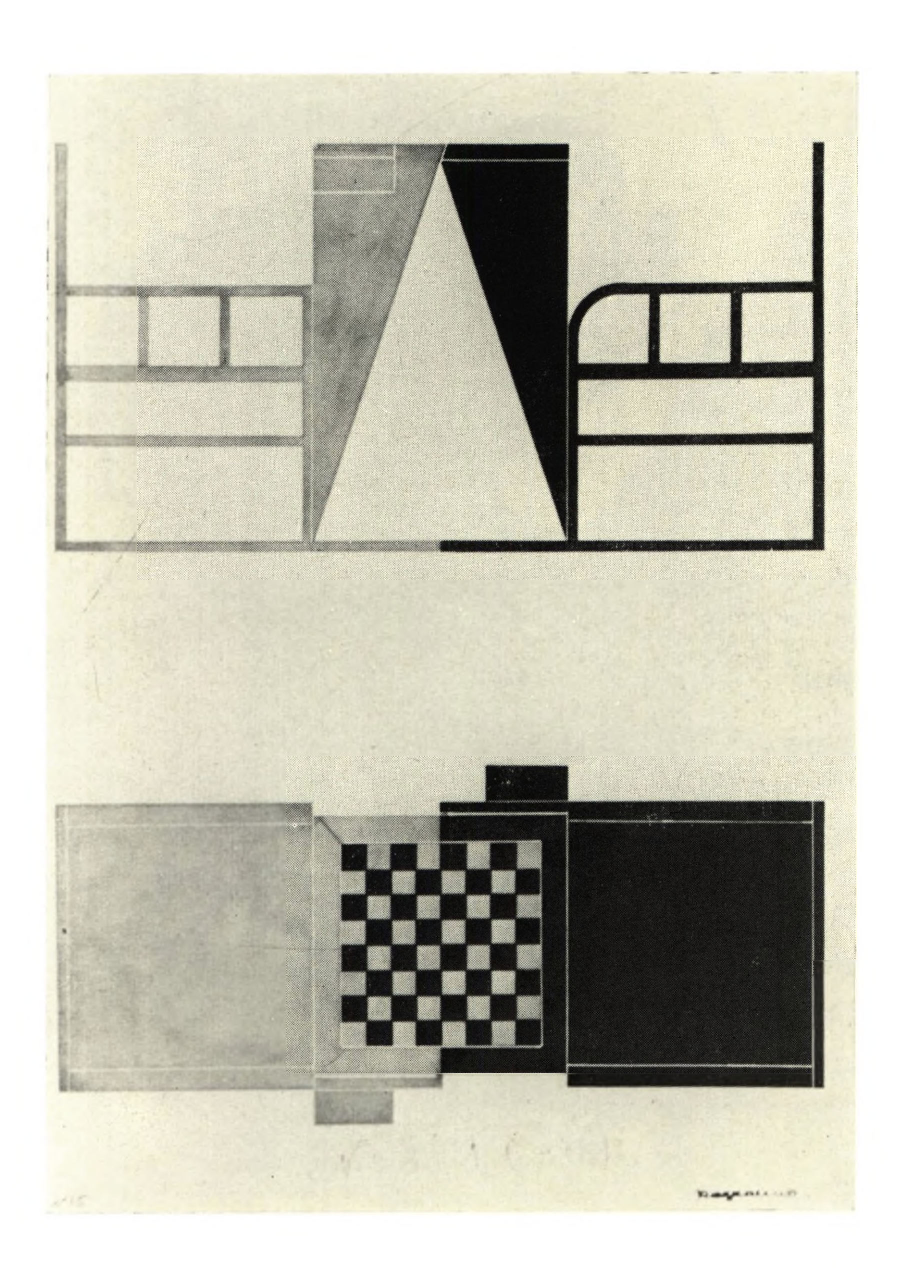
61
Библиотека
Развертка стены и чертежи
крепежной полки для Рабочего клуба
1925



62
Шахматный столик (изометрия)
для Рабочего клуба
1925



63
Шахматный столик (вид сбоку, план)
для Рабочего клуба
1925



64
Обложка журнала «Советское кино»,
1927, № 1



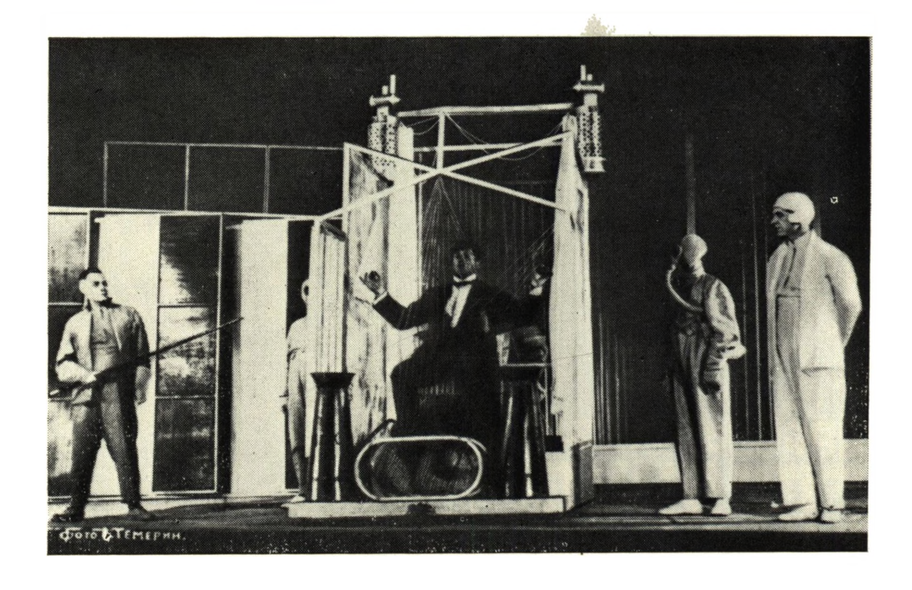
65
Плакат к фильму
«Шестая часть мира» Дз. Вертова
1926



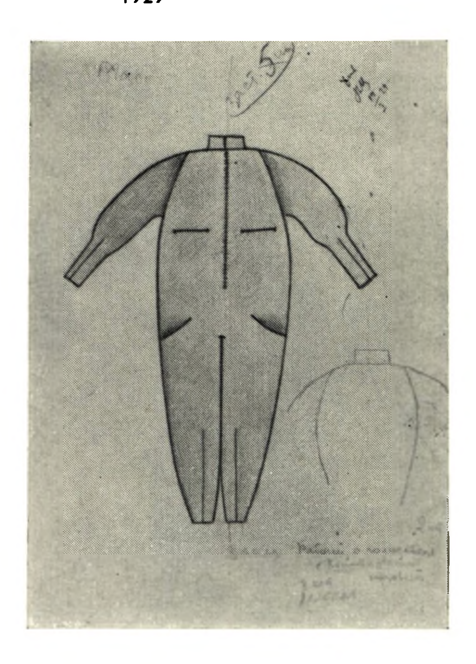
66
Анонс спектакля
«Клоп» В. Маяковского
1929

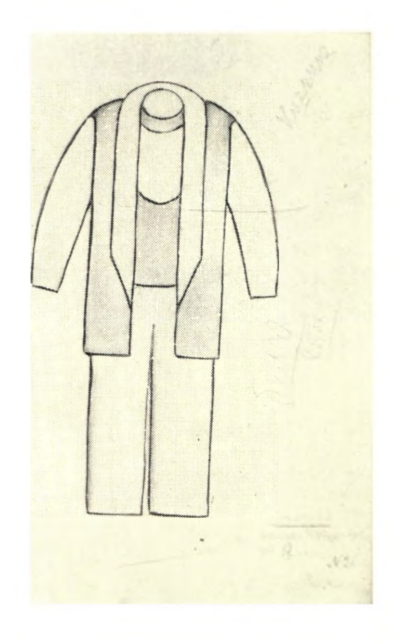
67
Сцена из спектакля
«Клоп» В. Маяковского
1929

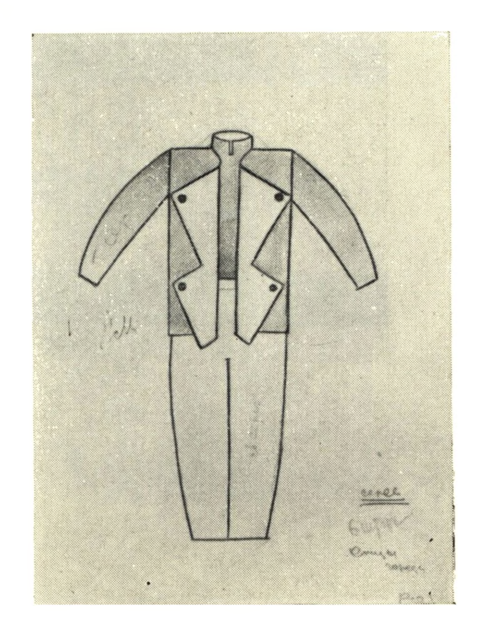




68
Рабочий
69
Профессор
70
Отцы города
Эскизы костюмов к спектаклю «Клоп»
В. Маяковского
1929







71
Обложка книги: В. Маяковский
Но. С.
М., «Федерация»
1928



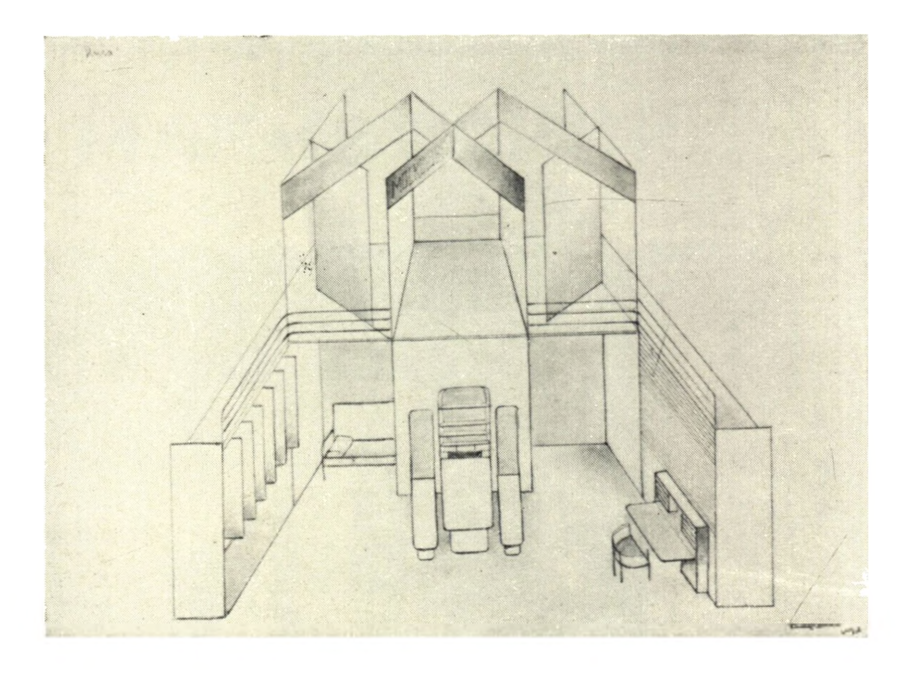
72

Боярыня

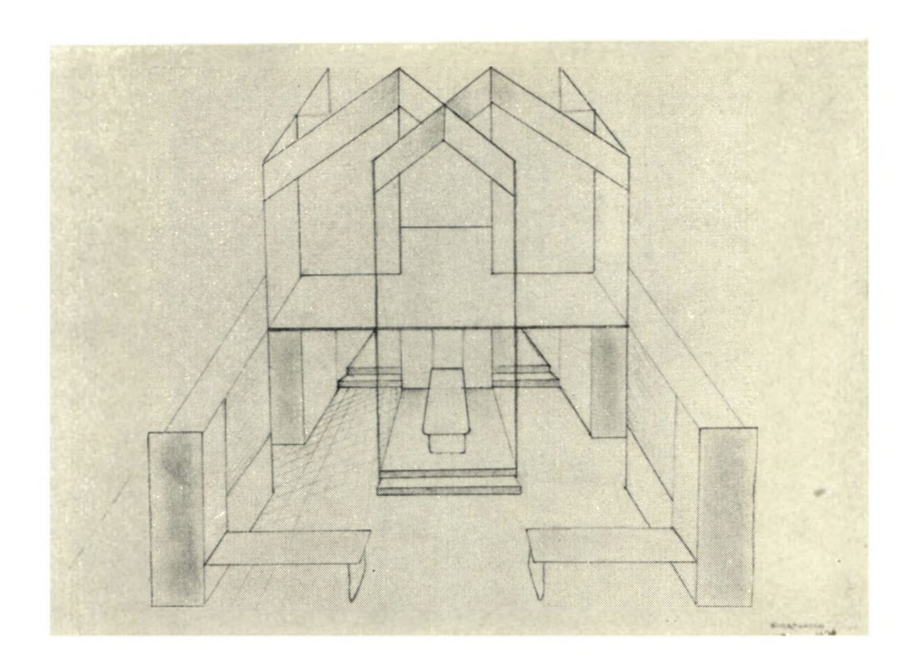
Эскиз костюма к спектаклю
«Шестая мира» Ал. Жарова, Ник. Равича
1931



73
Чертеж конструкции
архитектурной основы сцены спектакля
«Инга» А. Глебова
1928—1929

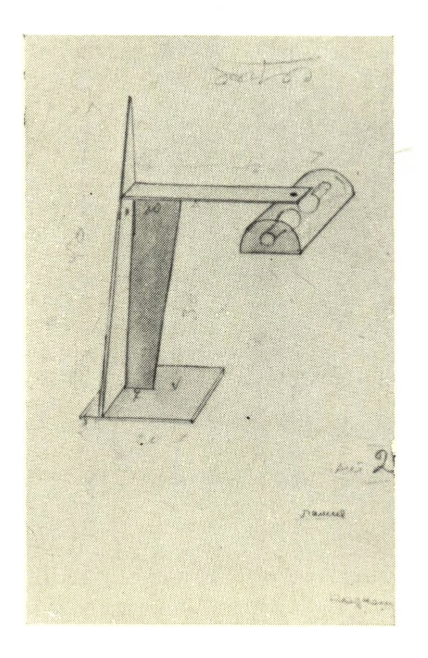


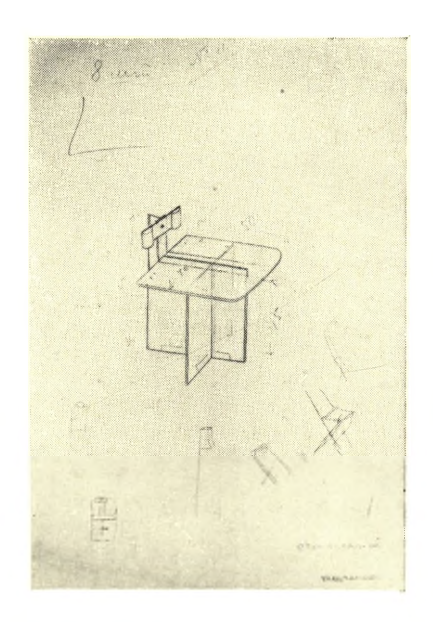
74
Чертеж конструкции
архитектурной основы сцены спектакля
«Инга» А. Глебова
1928—1929



75
Проект лампы к спектаклю «Инга» А. Глебова
1928—1929

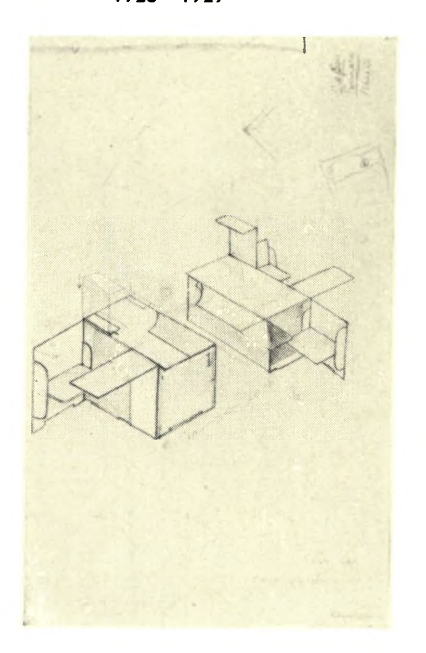
76
Проект стула к спектаклю «Инга» А. Глебова
1928—1929

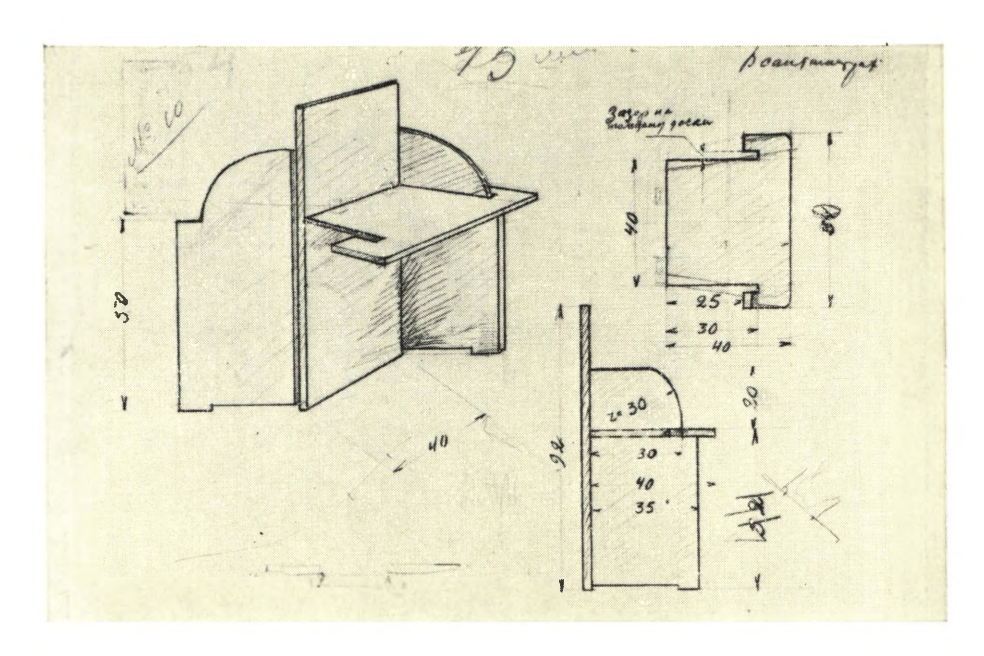




77
Проект стола к спектаклю «Инга» А. Глебова
1928—1929

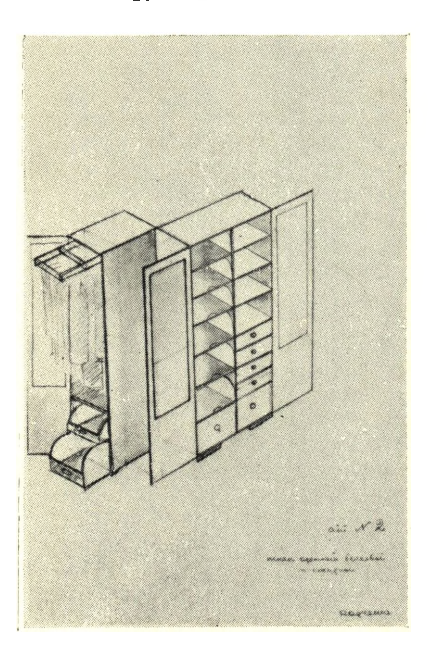
78
Проект скамейки к спектаклю «Инга» А. Глебова
1928—1929

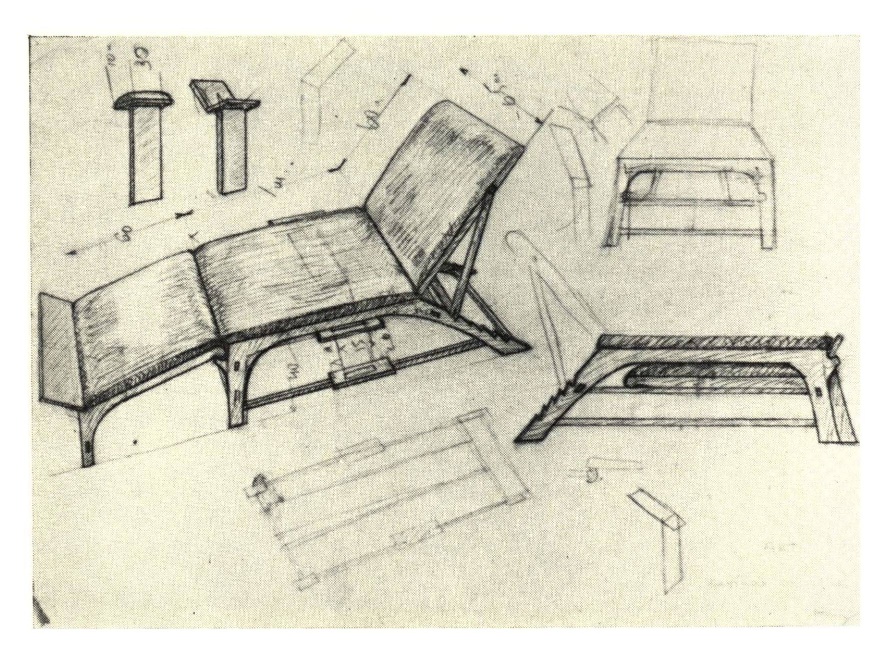




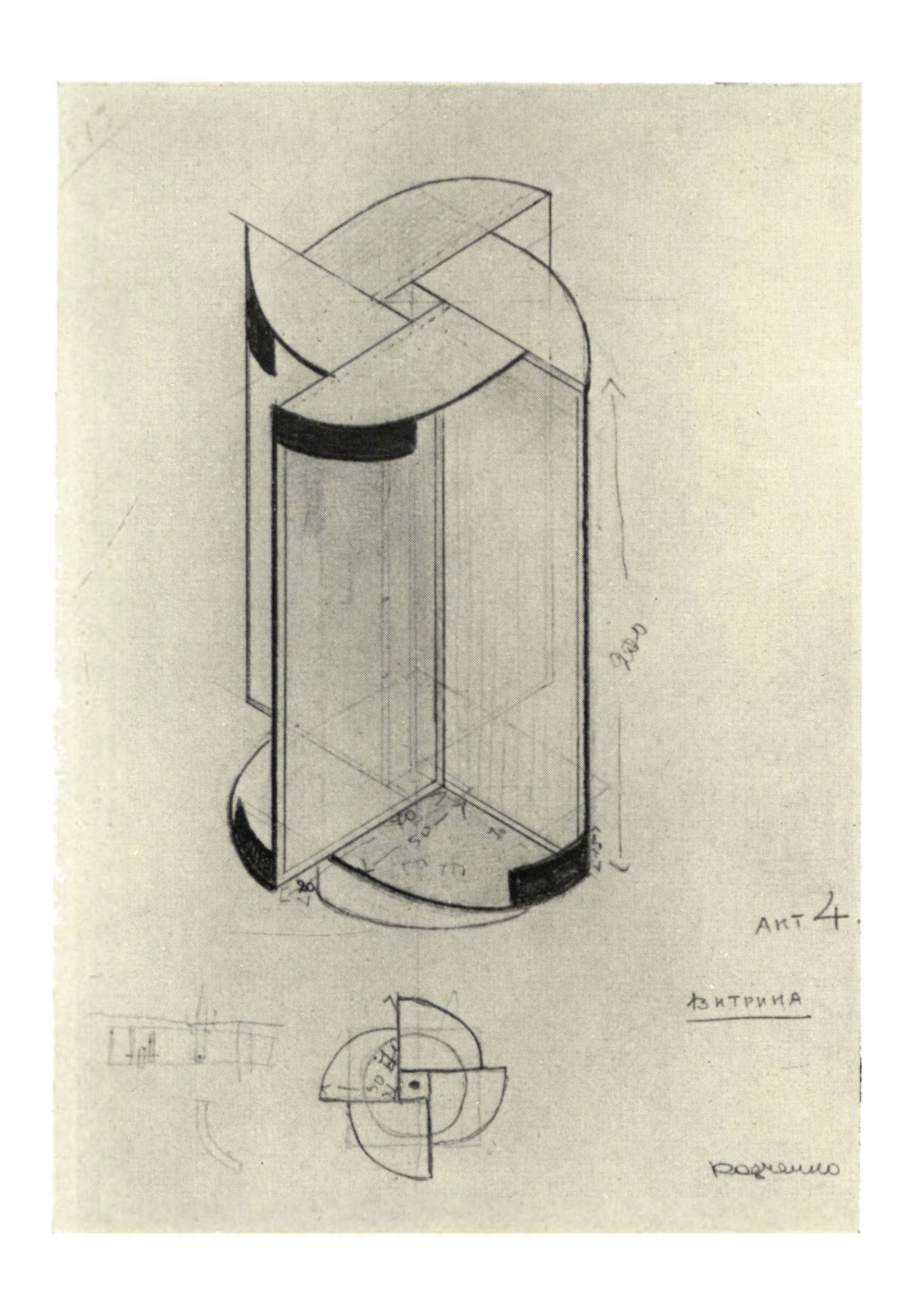
79
Проект шкафа для одежды,
белья и посуды к спектаклю
«Инга» А. Глебова
1928—1929

80
Проект клубной кушетки к спектаклю
«Инга» А. Глебова
1928—1929

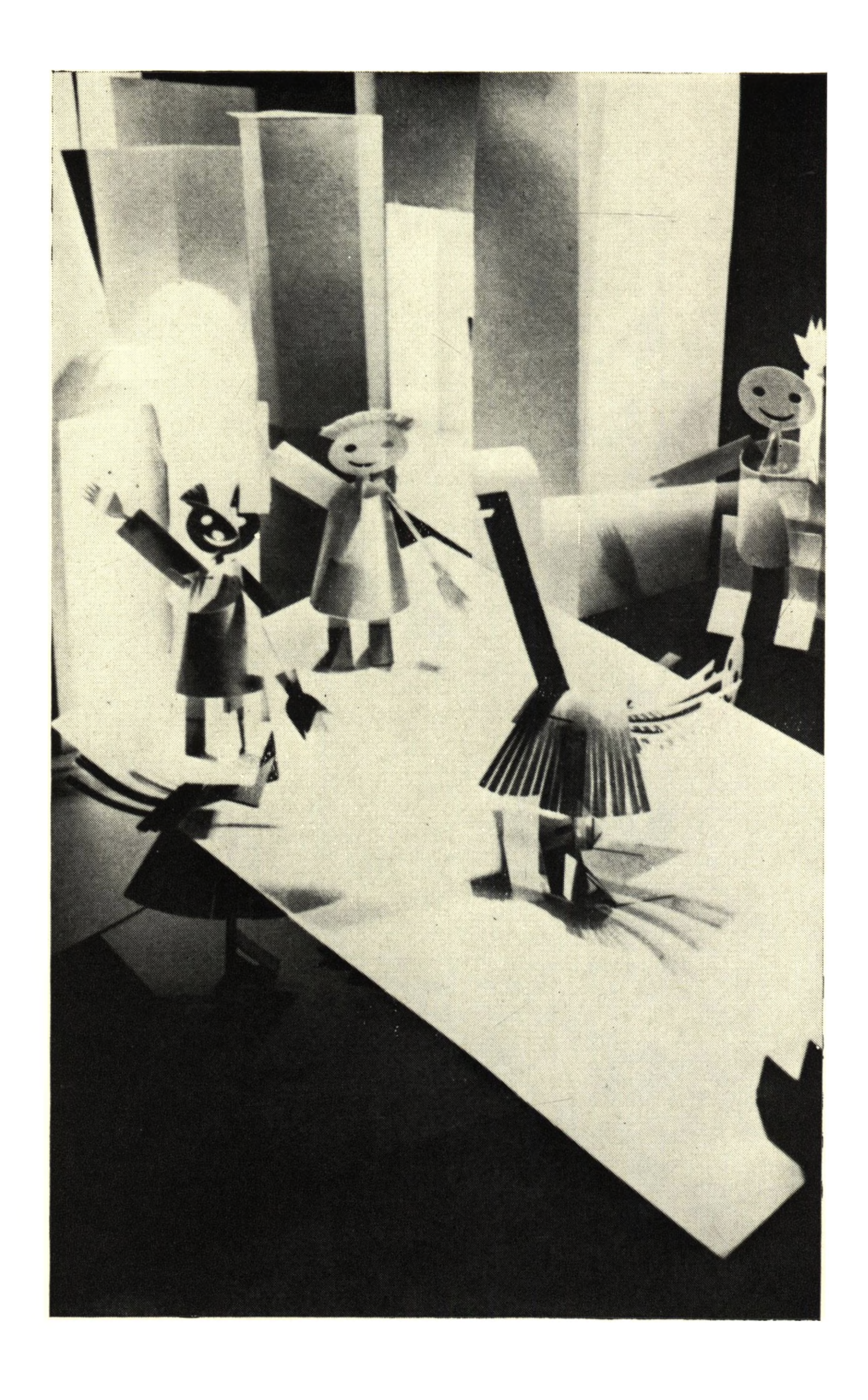




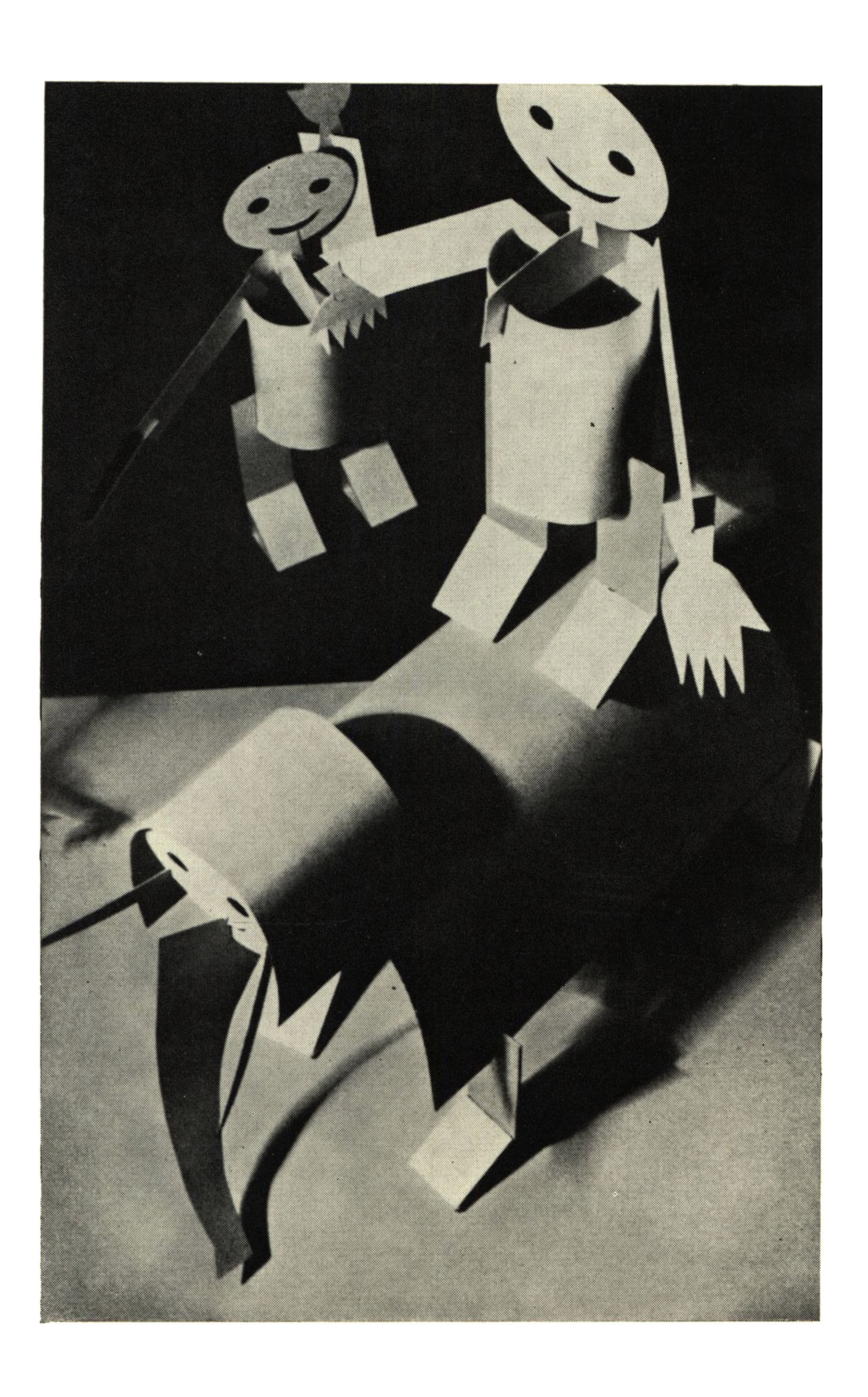
81
Проект витрины к спектаклю
«Инга» А. Глебова
1928—1929



82
Фотоиллюстрация для книжки
С. М. Третьякова «Самозвери»
1927



83
Фотоиллюстрация для книжки
С. М. Третьякова «Самозвери»
1927



84
Кадр из фильма «Кукла с миллионами»
1928



85
Комната нотовца
Кадр из фильма «Журналистка»
(«Ваша знакомая»)
1926



86
В. В. Маяковский
Фотография
1924



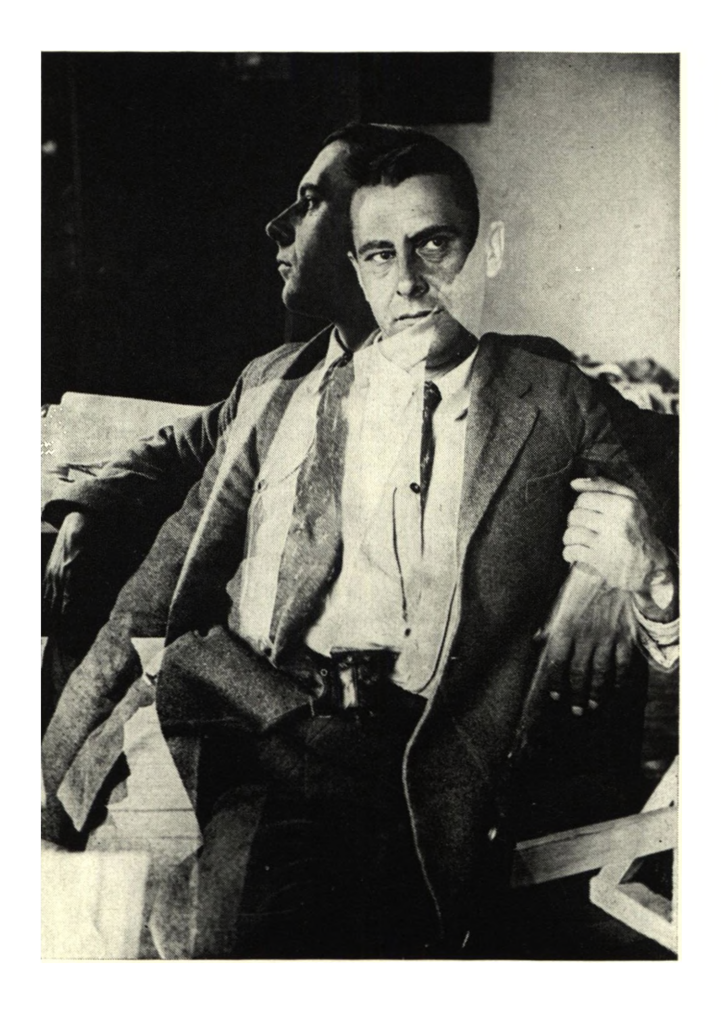
87
В. В. Маяковский со Скотиком
Фотография
1926



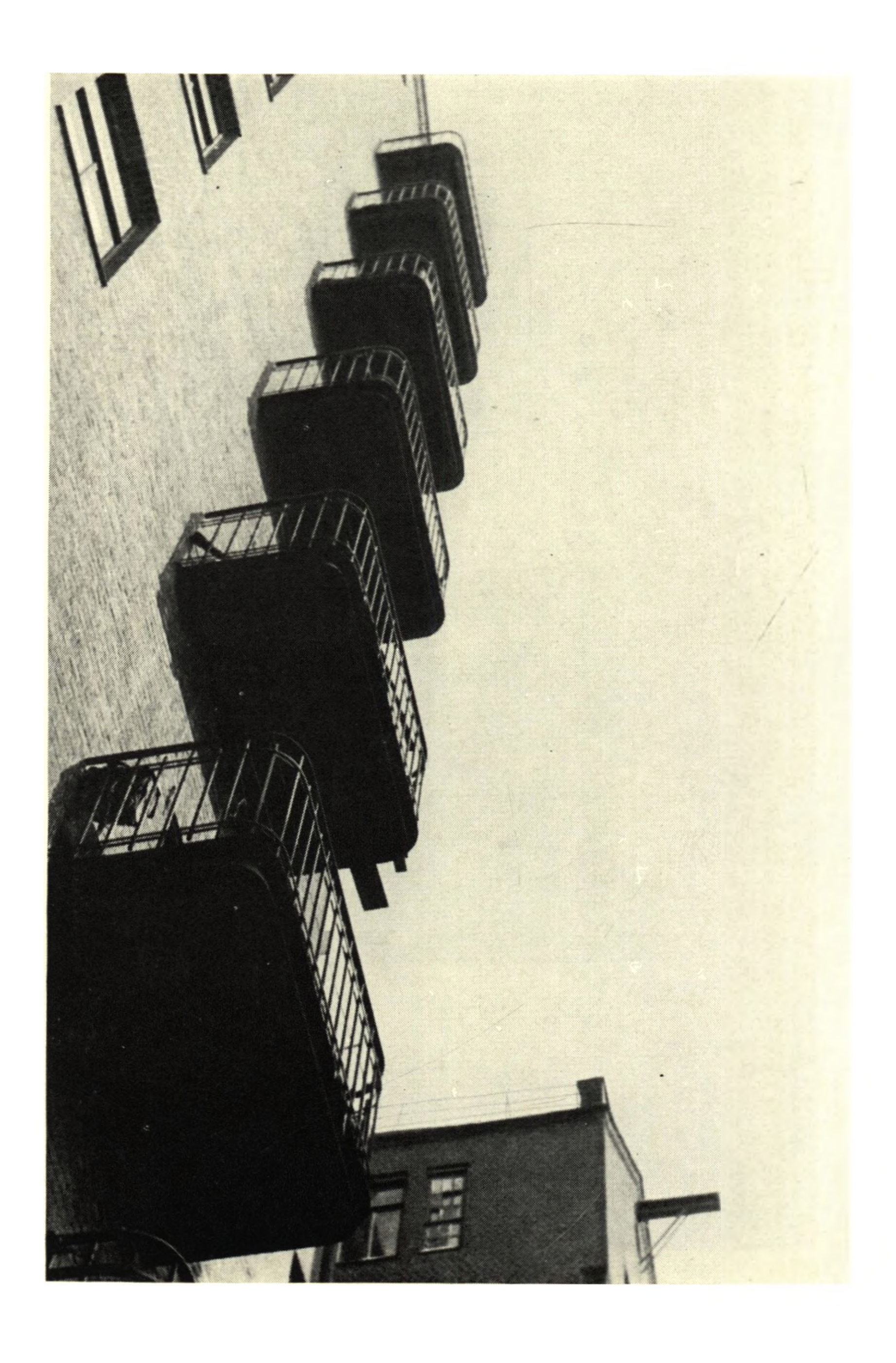
88
Портрет матери
Фотография
1924



89
Двойной портрет А. Шевченко
Фотография
1924



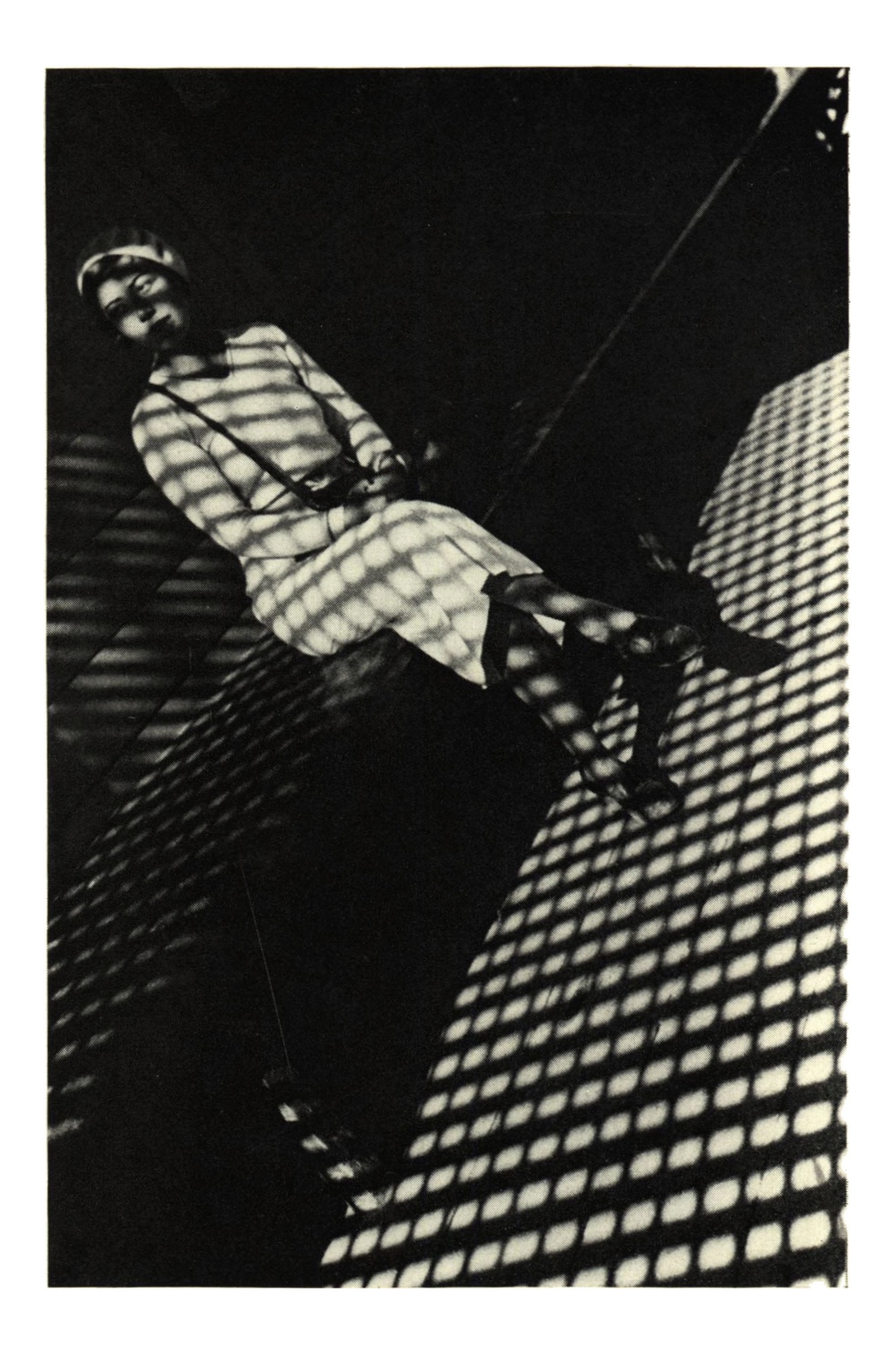
90
Балконы
Фотография
1925



91
Николай Асеев
Фотография
1927



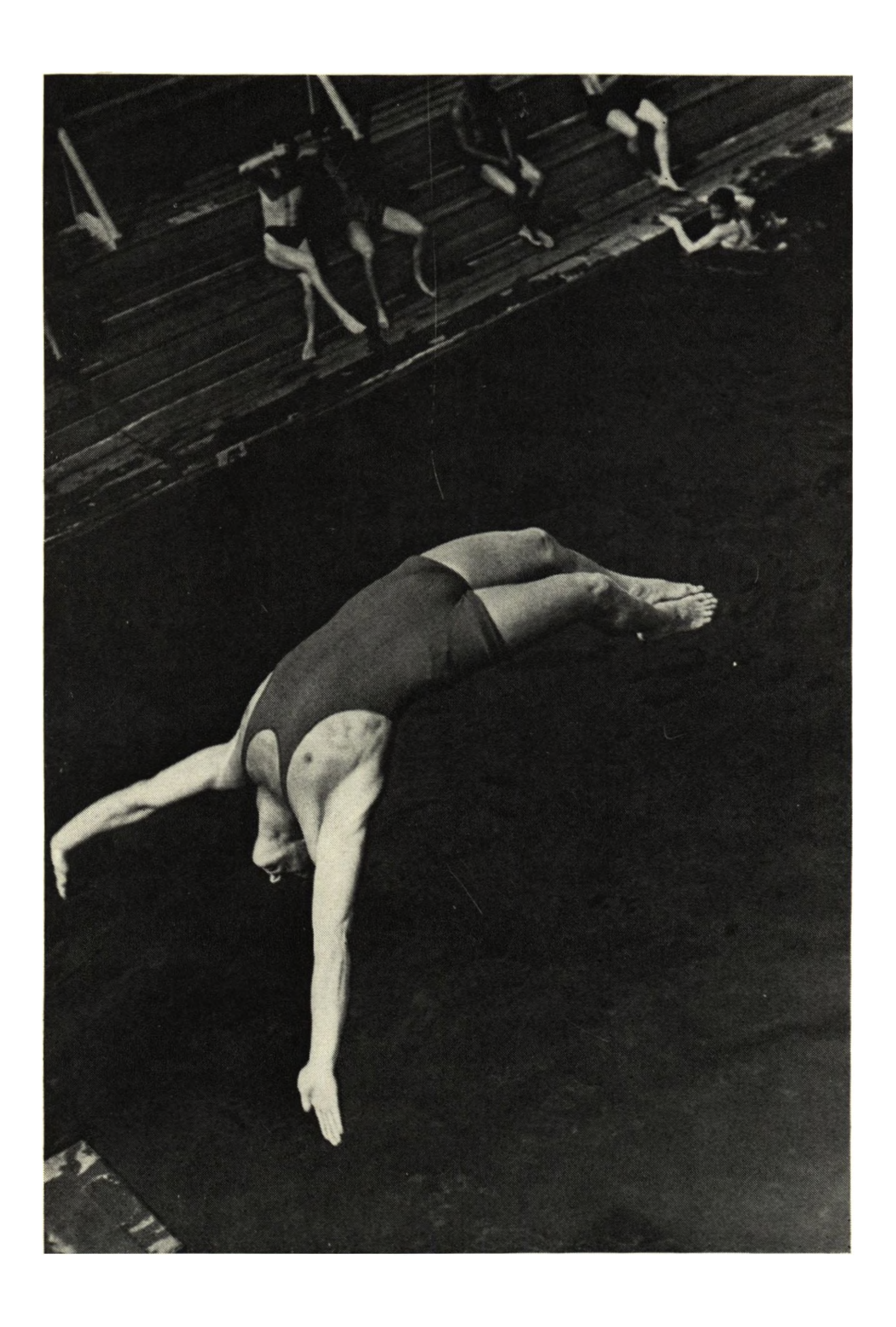
92
Девушка с «лейкой»
Фотография
1934



93
Скачки
Фотография
1935



94
Прыжок в воду
1936



Приложение

1909 Портрет матери *

Б., цв. кар. 17,5×14

Наша икона

Б., акв., лак. 15×10,5

На дне моря

Б., цв. кар. 14×11

Лысая гора

Б., тушь. 11×16

1910 Полдень

Б., акв. 11×12,5

Сумерки

Б., акв. 11×16

Пейзаж

Б., акв. 10×13

На Лысой горе

Б., кар. 11×16

Лакей

Б., кар., лак. 16,5×11

Революция

Б., акв. 11×15

На Лысой горе

Б., цв. кар. 11×16

В ресторане

Б., кар. 16,2×11

1911 Как я представлял себе бал

Б., кар. 11×16

Автопортрет

Б., кар. 17×12

Надя, жена брата

Б., кар. 10,8×8,8

Чистит самовар

Б., фиолетовый кар. 16,5×11

Спит дочь Нади

Б., фиолетовый кар. 5,5×9,3

1912 Объяснение

Б., акв., цв. кар., лак. 11×21

Город

Б., тушь, лак. 11×16

Китаянки

Б., акв., тушь, лак. 19,5×15,5

Вечер

Б., акв., белила, лак. 21,2×13,5

Вакханка

Б., акв., тушь, лак. 16,5×11,5

Паня

Б., акв., тушь, лак. 19×14,5

Соперники

Б., тушь, лак. 16,5×15,2

*

Работы, местонахождение которых не указано, находятся в собрании дочери художника — В. А. Родченко.

Китайская
Б., тушь, лак. 19×12
Муки
Б., акв., тушь, золото, серебро. 19,5×16
Пейзаж
Б., акв., тушь, белила, лак. 15,5×20
Пейзаж
Б., акв., белила, лак. 20×16,6
Бал
Б., кар. 17,8×22,3
Японский мотив
Б., акв., тушь, золото. 15×21,2
Портрет Н. А. Русакова
Доска, м. 34,5×26
Бал
Б., акв., золото. 15,5×22
Тамара П.
Б., акв. 17×10,7
Наездница
Б., кар. 26×17
Наташин сад. Казань
Б., акв. 14×21
Бал
Б., акв., серебро, золото. 16×20
В саду
Б., акв., белила, лак. 20,8×16,5
Сон
Б., тушь, акв., чернила, лак. 20,7×15,3
На вечере
Б., акв., тушь, кар. 21,5×11
Виньетка
Б., акв., тушь, серебро, золото. 12,9×10
Восток
Б., тушь, лак. 21,2×11
Руслан и Людмила
Б., акв., тушь, серебро, лак. 11,2×22,5
Небожары
Б., акв., кар., тушь, лак. 20,7×15,5
Последние воспоминания
Б., кар., лак. 21×15,5
Три фигуры
Б., кар., лак. 20,5×16,2
Леонора
Б., тушь, кар., лак. 21×16,5
На балу
Б., темпера, серебро, золото, лак. 9,7×21,7
Паж
Б., тушь, чернила, лак. 17,4×10
Эскиз для панно
Б., кар., лак. 17,4×10,5
Декамерон
Б., кар., лак. 16×9,8
1913 Портрет В. Степановой
К., масло. 37×37
Анта Китаева
Б., акв., тушь, лак. 16,5×11

Наташа Подбельская
Б., акв., тушь. 17,2×11,5
Наташа
Б., акв., тушь, лак. 17×11,5
Странная танцовщица
Б., темпера, лак. 43×34
Собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград
В ресторане
Б., акв., тушь, лак. 10,5×20
Барбе де Оревилья. «Свет в окне». Иллюстрация
Б., тушь. 17×8
Барбе де Оревилья. «Свет в окне». Иллюстрация
Б., тушь, кар. 19,5×8,8
В театре
Б., акв., тушь, лак. 10,5×19
Паж
Б., акв., тушь, лак. 19,2×13,5
Восточный мотив
Б., акв., тушь, серебро, золото, лак. 9,2×22
Восток
Б., акв., тушь. 16,6×11,8
Портрет
Б., тушь, лак. 19×10
Эскиз
Б., тушь, чернила, лак. 21×11
Средневековье
Б., тушь, серебро, золото, лак. 17,8×11,4
Наташа П.
Б., акв., тушь, лак. 17,8×7
Тамара
Б., акв., тушь, золото, лак. 15,5×11
Поэт
Б., акв., серебро, тушь, лак. 10,6×11
Портрет Тамары
Б., тушь, красный кар. 10,8×11
1914 Натюрморт
Ф., м. 60×48,5
Кардинальский зал. Архитектурный мотив
К., м. 45×36
Собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград
Фигура
Б., тушь. 20,3×12,2
Натюрморт
Б., кар. 17×11
Сидящая фигура
Б., тушь. 17,2×11
Гитара
Б., кар. 7,6×13,5
А. С. Пушкин (набросок)
Б., акв., тушь, лак. 24×11,5
Варвара
Б., тушь. 8×8
Вечер
Б., темпера
Местонахождение неизвестно

Серия рисунков к пьесе О. Уайльда «Герцогиня Падуанская». Постановка не осуществлена

Герцогиня
Б., цв. кар., тушь, лак. 32,5×19,7

Симоне Джессо. Герцог Падуанский
Б., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Кардинал Падуанский
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Граф Тоддео Барди. Начальник стрелков
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Слуги
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Уго. Палач
Б., акв., цв. кар., тушь, белила, лак. 32×20

Горожанка
Б., акв., цв. кар., тушь, белила, лак. 32×20

Горожане
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Асканио Христофано. Друг Гвидо
Б., акв., цв. кар., тушь, белила, лак. 32×20

Привратник
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Лючия
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Верховный судья в Падуе
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Солдаты
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Монах
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Сокольничий
Б., акв., цв. кар., тушь, лак. 32×20

Придворный герцога
Б., акв., цв. кар., лак. 32,5×20

1915 Автопортрет
Х., м. 50×40

Портрет Н. А. Родченко (жены брата)
К., м. 6×5

Божество смерти
К., м. 78×60
Местонахождение неизвестно

Баба
Х., м. 79×65. Местонахождение неизвестно

Композиция
Х., м. 178×107

Две фигуры
Х., м. 84×70

Натюрморт «Книга»
К., м., коллаж. 76×55
Местонахождение неизвестно

Танцовщица
К., м., лак. 43×30,5

Синяя танцовщица
К., м. 43×30,5

Восток
К., м. 43×30,5

Женщина с покрывалом
К., м. 26,5×21,5
Эскиз декорации к пьесе О. Уайльда «Герцогиня Падуанская»
К., темпера, лак, золото. 41×72
Арлекин
Б., темпера, лак. 26×21
Композиция. Игра
Б., темпера, лак. 37×31,5
Кровать
Б., кар. 17×11
Державинский сад. Казань
Б., тушь. 17,2×11
Державинский сад. Казань
Б., кар. 17×11
Сидящая фигура
Б., тушь, кар. 11×17
Нагуатта
Б., темпера, лак. 40×35
Женщина с кувшином
Б., темпера, лак. 43×30,5
Две фигуры
Б., кар. 25,5×20,5
Линейная композиция
Б., тушь, белила. 20,5×25
Линейная композиция
Б., тушь. 25×21
Линейная композиция
Б., темпера, тушь, лак. 25×20,5
Линейная композиция
Б., тушь. 25×20,5
Композиция
Б., темпера, тушь. 25,5×20,5
Композиция
Б., тушь. 25,5×21
Композиция
Б., тушь. 25×20,5
Композиция
Б., темпера, тушь, серебро, золото, лак. 27×22,5
Композиция
К., м. 27×20
1916 Женщина с цветком
Б., темпера. 44×31
Композиция
Б., темпера, лак. 26,5×20
Композиция
Б., темпера, лак. 28×21,5
Фигура
Б., тушь, кар. 27×20,5
Натурщица с цветком
Б., темпера, кар., лак. 27×20,5
Женская фигура
Б., акв., кар. 27×20
Женская фигура
Б., кар., лак. 27×20
Композиция
Б., темпера, белила, лак. 28×21,5

Композиция
Б., темпера, белила, лак. 30,5×19
Спящая женщина
Б., кар., тушь. 26,8×20
Цирк
Б., акв., белила, тушь. 26×35
Город
К., м. 27×19,5
1917 Композиция
Б., акв., белила, бронза. 44×31
Композиция
Б., темпера. 65×48
Композиция
Б., темпера, бронза. 63×49
Композиция
Б., темпера, лак. 30×37
Композиция
Воздушный корабль
Б., темпера. 30×26,5
Композиция
Б., темпера. 40×35
Композиция
Б., темпера, лак. 29×27,5
Композиция
Б., темпера, золото. 42,5×29
Эскизы светильников для кафе «Питтореск»:
1. Фонарь
Б., цв. кар. 27,5×21
2—3. Фонарь
Б., цв. кар. 27,7×21
4—6. Фонарь
Б., цв. кар. 26,6×20,5
7. Фонарь
Б., тушь. 26,6×20,5
8. Фонарь
Б., кар. 26,6×21
9. Фонарь
Б., тушь. 26,6×20,5
10—12. Фонарь
Б., кар. 26,6×20,5
13. Фонарь
Б., тушь, кар. 26,6×20,5
14. Фонарь
Б., тушь. 26,6×20,5
15. Фонарь
Б., акв., тушь. 26,6×20,5
Композиция
Б., тушь, кар. 26,6×20,5
Композиция
Б., тушь, гуашь, кар. 26,6×20,5
Композиция
Б., акв., тушь, белила. 36,5×29,5
Эскиз росписи ангара
Б., гуашь. 22,2×35,5
Эскиз росписи ангара
Б., гуашь. 35,5×44,2

1918 Композиция
Б., акв., кар. 26,6×20,5
Композиция
Б., гуашь, кар. 26,6×20,5
Композиция
Б., гуашь, кар. 32×27,5
Композиция
Б., гуашь. 33×15
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Проект вокзала
Б., акв., белила, тушь. 35×22

Из серии «Французская борьба»:
Борьба
Б., акв., белила. 38×23,5
Борьба
Б., акв., белила. 37,5×22,5
Борец
Б., акв., белила, кар. 35,5×21,5
Красная и черная маска
Б., акв., белила. 38×23,5
Борец
Б., акв., белила, кар. 38×23,5
Борец
Б., акв., белила, кар. 28×23,5
Борец-тяжеловес
Б., акв., белила. 38×23,5
Борцы
Б., тушь. 35×25
Борец
Б., тушь. 35,5×22
Черная маска
Б., акв., белила. 38×23,5
Борец
Б., акв., белила, кар. 38×23,5

Набросок
Б., сангина, уголь. 34×19
Беспредметная композиция № 32 (51)
Ф., масло. 72×32
Беспредметная композиция № 35 (55)
Х., м. 66,5×50. ГТГ
Беспредметная композиция № 40 (60)
Х., м. 61×50
Беспредметная композиция
Х., м. 26×22
Беспредметная композиция № 44 (64)
Х., м. 85×70
Местонахождение неизвестно
Беспредметная композиция № 51 (71)
Х., м. 94×60
Беспредметная композиция № 56 (76)
Х., м. 88,5×70,5. ГТГ
Беспредметная композиция № 57 (77)
Х., м. 71×53
Композиция № 58 (78)
Х., м. 106×72

Композиция № 59 (79)
Х., м. 86×70
Композиция № 60 (80)
Х., м. 82×80
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Беспредметная композиция № 42
Х., м. 40×36
Тула. Областной художественный музей
Беспредметная композиция № 50
Х., м. 91×70
Киров. Областной художественный музей
Композиция № 63 (83)
Х., м. 71×62
Местонахождение неизвестно
Беспредметная композиция № 64 (84)
Х., м. 74,5×74,5. ГТГ
Клоун
Б., акв. 32×20
Шансонетка
Б., акв., белила, тушь. 32×20
Клоун
Б., акв., тушь. 32×20
Танцовщица
Б., акв., тушь. 35,5×22,5
Пространственные конструкции:
№ 1
К.
Местонахождение неизвестно
№ 2
К.
Местонахождение неизвестно
№ 3
К.
Местонахождение неизвестно
№ 4
К.
Местонахождение неизвестно
№ 5. Белая
К. В. 48 см
№ 6. Белая
К. В. 70 см
№ 7
Ф.
Местонахождение неизвестно

1919 Композиция. Эскиз для живописи маслом
Б., акв., тушь. 31×23
Композиция (линиизм)
Б., кар. 29×23
Композиция. Эскиз для живописи маслом
Б., тушь, кар. 31×23
Две фигуры
Ф., м. 97×149,5. Частное собрание
Газетный киоск «Бизиакс». Проект
Б., акв., гуашь, тушь, белила. 49×32,5
Газетный киоск «Бизиакс». Проект
Б., акв., тушь. 52×35

Газетный киоск. Проект
Б., акв., лак. 53×35,5
Композиция
Б., тушь, кар. 31×23
Беспредметная композиция № 66 (86)
Х., м. 122,3×73,5
ГТГ
Композиция (линиизм) № 87
Х., м. 68×115
Композиция (линиизм) № 89
Х., м. 68×40
Композиция (линиизм) № 90
Х., м. 68×45
Композиция (линиизм) № 91
Х., м. 84×72
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Композиция (линиизм) № 95
Х., м. 67×40
Композиция. Черное и серое. № 99
Д., м. 96×60
Композиция
Б., гуашь. 31×23
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Композиция
Х., м. 28×33,4
Архитектурная композиция
Б., цв. кар. 35,7×22,4
Архитектурная композиция
Б., акв., белила, тушь. 37×45,5
Борец. Чемпион РСФСР
Б., цв. тушь. 36,8×27,7
Композиция № 1
Линогравюра. 13,5×9
Композиция № 23
Линогравюра. 15,6×11
Композиция № 24
Линогравюра. 16×10,5
Композиция № 25
Линогравюра. 15×10,5
Композиция № 26
Линогравюра. 16×11
Композиция № 27
Линогравюра. 16×10,5
Композиция № 28
Линогравюра. 19,4×11,5
Композиция № 29
Линогравюра. 15,6×10,5
Композиция № 30
Линогравюра. 15,8×10,5
Композиция № 31
Линогравюра. 16×10,5
Эскиз для обложки № 32
Линогравюра. 16,8×10,5

Композиция № 33
Линогравюра. 15,8×10,5
Композиция № 34
Линогравюра. 15,5×10,7
Композиция № 35
Линогравюра. 17,2×11,5
Композиция № 36
Линогравюра. 14,2×11,2
Композиция № 37
Линогравюра. 15,6×10,5
Коллажи:
№ 1
Б., газ. вырезки, цв. наклейки. 35×26,5
№ 2
Б., газ. вырезки. 34,2×25,5
№ 3
Б., цв. наклейки. 34,5×20,5
№ 4
Б., цв. наклейки. 34×21,5
№ 5
Б., наклейки. 27,5×17,5

1920 Композиция темная № 98
Д., м. 71×37,5
Композиция светлая № 100
Д., м. 71×37,5
Композиция светлая № 102
Д., м. 42×24,5
Композиция темная № 103
Д., м. 42×24,5
Композиция (линиизм) № 107
Х., м. 104×70
Композиция желтая № 114
Х., м. 71×71
Композиция. Точки. № 117
Х., м. 40×35
Композиция. Точки. № 119
Х., м. 48×39
Частное собрание
Композиция. Точки. № 121
Х., м. 48×36
Композиция бело-серо-черная № 125
Х., м. 138×95
Частное собрание
Композиция на черном белое
Х., м. 58×51
Автопортрет
Х., м. 47×38
Рисунок линейно-циркульный
Б., цв. тушь. 32×20
Пространственные конструкции:
№ 8. Круглая, висящая
Ф.
Местонахождение неизвестно
№ 9. Круглая, висящая
Ф.
Местонахождение неизвестно

№ 10. Шестиугольная, висящая
Ф.
Местонахождение неизвестно
№ 11. Квадратная, висящая
Ф.
Местонахождение неизвестно
№ 12. Овальная, висящая
Ф. 54×83×47
Частное собрание
№ 13. Треугольная, висящая
Ф.
Местонахождение неизвестно
Проект Дома Совета депутатов (Совдеп)
Б., тушь, белила. 26,5×20,7
Проект Дома Совета депутатов (Совдеп)
Б., цв. тушь. 20,6×26
Архитектурный проект
Б., цв. тушь. 21,2×26,4
Архитектурный проект
Б., цв. тушь. 26×21
Архитектурный проект
Б., тушь. 26×21
Архитектурный проект
Б., тушь, кар. 35,7×22
Архитектурный проект «Пятый фасад»
Б., кар. 35,7×22
Архитектурный проект «Пятый фасад»
Б., тушь. 40×32
Архитектурный проект
Б., кар. 35,7×22

1919—1921 Костюмы к спектаклю «Мы» А. Гана:
Мужик
Б., м., тушь, лак. 53×36,5
Рабочий
Б., м., тушь, лак. 53×36,5
Чиновник
Б., м., тушь, лак. 53×36,5

1921 Гладкий цвет. Желтый. № 131
Х., м. 62×52,5
Гладкий цвет. Синий. № 130
Х., м. 62×53
Гладкий цвет. Красный. № 134
Х., м. 62×52,5
Композиция, плоскость
Х., м. 58×54
Рисунок
Б., цв. кар. 35,5×27
Музей современного искусства, Нью-Йорк
Рисунок
Б., кар. 18,5×14,2
Рисунок № 3
Б., кар. 35,2×22
Рисунок № 4
Б., кар. 35,2×22
Рисунок № 5
Б., кар. 35,2×22

Рисунок № 6
Б., кар. 35,2×22
Рисунок № 7
Б., кар.
35,2×22
Композиция № 14
Д.
Местонахождение неизвестно
Композиция № 15
Д.
Местонахождение неизвестно
Композиция № 16
Д.
Местонахождение неизвестно
Композиция № 18
Д. 15×4; 18×5

1922 Коллажи из печатного материала:
Бог кинут
Б., наклейка. 27×17,5
Опасность
Б., наклейка. 27×17,5
Мена всех
Б., наклейка. 27×17,5
Кухонная посуда
Б., наклейка. 27×17,5
Наркомпрос
Б., наклейка. 27×17,5
Для детей
Б., наклейка. 27×17,5
Тип каторжницы
Б., наклейка. 27×17,5
Уговорила
Б., наклейка. 35×25
Цирк
Б., наклейка. 35×25
Убийство
Б., наклейка. 29×41

А. Крученых, Г. Петников. В. Хлебников. Заумники. Обложка
Линогравюра. 21,5×14,5

Проект чайного сервиза
Экспонировался на Международной художественно-промышленной выставке в Париже в 1925 г.
Не был реализован
Чашка и блюдце
Б., кр. гуашь, тушь. 37,5×27
Чайник для кипятка
Б., кр. гуашь, тушь. 37,5×27
Сахарница
Б., кр. гуашь. 37,5×27
Молочник
Б., кр. гуашь, тушь. 37,5×27
Поднос
Б., кр. гуашь, тушь. 58,5×45
Полоскательница
Б., кр. гуашь, тушь. 37,5×27

1923 «Добролет». Агитплакат
Оттиск. 106×71
«Добролет». Реклама
Оттиск. 35×45
«Добролет». 5 марок
Б., гуашь, тушь. 20,2×28,6
Эскиз рабочей одежды
Б., тушь. 36×29,5
В. В. Маяковский. Маяковский улыбается. Маяковский смеется. Маяковский издевается.
М. — Пг. «Круг». Обложка
Б., гуашь. 18×14
О. Мандельштам. Камень. М. — Пг., Госиздат. Обложка
Оттиск. 18×13,5
Эптон Синклер. Ад. М., «Красная новь».
Обложка. 20×13,5
«Столовое масло».
Реклама
Оттиск. 69×51
«Хватайтесь за этот спасательный круг».
Реклама
Оттиск. 28×21
«Приезжий с дач, городов и сел...»
Реклама
Б., гуашь, фотомонтаж. 56×37
Гос. музей имени В. В. Маяковского
Опубликовано в кн.: В. В. Маяковский.
Собрание сочинений.
Т. 5. М., 1957, с. 277
«Печать наше оружие...»
Рекламный плакат
Опубликовано в журн. «СССР на стройке», 1940, № 7
«Нами оставляются от старого мира...»
Реклама. Опубликована в журн. «Огонек», 1923, № 30
«Все, что требует сердце, тело, ум...»
Газетный оттиск
58×54
«Лучших сосок не было и нет...»
Рекламный плакат
Опубликован в журн. «СССР на стройке», 1940, № 7
«Резинотрест — защитник в дождь и слякоть...»
Реклама
Опубликована в журн. «Книга и революция», 1929, № 7
«Нет места сомненью и думе...»
Реклама. Оттиск. Фотомонтаж
26×21
«Раскупай, восточный люд — лучшие галоши привез верблюд».
Рекламный плакат. Оттиск
73,5×51,5
«Даешь карандаши, которые хороши».
Рекламный плакат.
Опубликован в кн.: В. В. Маяковский.
Сочинения в одном томе.
М., 1940, «Художественная литература», с. 113
«Дайте солнце ночью!». Реклама опубликована в журн. «Огонек», 1923, № 29

«Я ем печение фабрики «Красный Октябрь», бывшей Эйнем...»
Реклама
Оттиск. 22×31
Опубликована в журн. «Огонек», 1923, № 30
«Все курильщики всегда и везде
отдают предпочтение Красной звезде...»
Реклама
Опубликована в журн. «Огонек», 1923, № 30
Обложка.
Н. Асеев. Избрань. М.—Пг., «Круг». Обложка
Б., гуашь. 22×16,5
«Вопросы быта».
Обложка. Не издано
Б., гуашь, тушь. 22×15,5
А. Ган. Конструктивизм.
Обложка. Не издано
Б., красная и черная тушь. 23,5×18
А. Гарвуд. Обновленная земля.
М., «Красная новь». Обложка.
Фотомонтаж, б., черн. гуашь, белила. 33×22
Лет. Авиастихи.
М., «Красная новь». Обложка.
Оттиск. 23×15,2
А. Луначарский. В мире музыки.
М., Госиздат. Не издано.
Обложка
Б., гуашь. 24×15,5
Б. Арватов. О Маяковском.
Обложка. Не издано
Б., гуашь. 23×15,5
П. Дыбенко. Мятежники.
М., «Красная новь».
Обложка
Б., гуашь, фотомонтаж. 35×22,5
«Молодая гвардия».
Обложка
Б., гуашь. 26×17,5
«Юный коммунист».
М., «Молодая гвардия». Обложка
Б., гуашь. 22,2×15,2
«Красная молодежь».
Обложка
Б., гуашь. 22×15
«ЛЕФ» № 3.
Фотомонтаж для обложки.
Б., наклейка, белила, кар. 31×16,5
«ЛЕФ» № 2.
Фотомонтаж для обложки
Б., наклейка, цв. б., кар. 20,2×28,7
Война
Б., фотомонтаж. 24×36,5
Кризис
Б., фотомонтаж, кар. 36,5×25
Промбанк. Эскиз для рекламной стены.
Б., кр. и черная гуашь, тушь. 47,5×32,2

В. В. Маяковский. Про это.
1-е изд. М. — Пг., Госиздат.
Обложка. Б., тушь, гуашь, фотомонтаж. 16,5×24
Государственный музей В. В. Маяковского
Фотомонтажи:
«В постели она...»
Б., наклейка, черная тушь. 34×24
Государственный музей В. В. Маяковского
«Ползло из шнура...»
Б., наклейка, черная и красная гуашь, белила. 35×24
Государственный музей В. В. Маяковского
«Я уши лаплю...»
Б., наклейка, тушь. 30×23
Государственный музей В. В. Маяковского
«И это стоит столетья...»
Б., наклейка, черная и красная тушь,
розовая бумага. 47,5×32,5
Государственный музей В. В. Маяковского
«И снова стен...»
Б., наклейка, розовая и черная б. 48×32
Государственный музей В. В. Маяковского
«Ловлю равновесие...»
Б., наклейка, белила. 35,5×23,5
Государственный музей В. В. Маяковского
«Четырежды состарюсь...»
Б., наклейка, тушь. 35×24
Государственный музей В. В. Маяковского
«И она зверей любила...»
Б., наклейка, тушь. 35×24
Государственный музей В. В. Маяковского
«И она зверей любила...»
(вариант, не вошедший в 1-е издание)
Б., наклейка, тушь. 35,5×24
Государственный музей В. В. Маяковского
Фотомонтаж, не вошедший в 1-е издание (№ 3)
Б., тушь, наклейка. 35×22
Государственный музей В. В. Маяковского

1924 «Задачи печати».
М., «Московский рабочий». Обложка
Фотомонтаж, оттиск. 17,5×13
С. Третьяков. Итого.
М., Госиздат. Обложка
Б., гуашь. 23,5×15,5
«К живому Ильичу».
М., «Красная новь». Обложка
Фотомонтаж, оттиск. 17,5×12,7
Ленин
Б., фотомонтаж, гуашь. 48×32
«Октябрь».
Обложка
Б., гуашь. 22,6×15
«Красная молодежь».
Обложка
Б., гуашь. 24,7×16,5
М. Шагинян. Месс Менд.
М., Госиздат

Янки едут.
Обложка.
Фотомонтаж, б., гуашь, наклейка, белила. 22,5×19,5
М. Шагинян. Месс Менд.
Радиогород.
Обложка.
Фотомонтаж, б., гуашь, наклейка, белила. 22,5×19,5
«Киноглаз».
Плакат
Оттиск. 93×70
«Человек только с часами...»
Реклама
Оттиск. 18×15,5
«Спутник коммуниста».
Обложка
Оттиск. 18×15,5
Упаковка для папирос «Кино»
Оттиск. 33×24,5
Фотомонтажи к профсоюзным плакатам
Оттиски. 25×35,5 (5 шт.)
Упаковка для печенья «Красный авиатор»
Оттиск. 26,5×28
«Молодая гвардия».
Плакат
Оттиск. 75×52
«Смена».
Плакат
Оттиск. 71,5×51
«Молодая гвардия».
Обложка
Б., кр. гуашь, тушь. 26×17,5
«Книга о книгах».
М., Госиздат. Обложка
Оттиск. 23×15,5
А. Барбюс. Речи борца.
Обложка
Оттиск. 18,2×13
«Наша индустрия».
Упаковка для карамели
Оттиск. 39,3×23,5
«Наша индустрия».
Обертка карамели
Оттиск. 8×7,5
«Пролетарская карамель».
Обертка
Оттиск 2 шт. 8×7,5
«Красная Москва».
Обертка карамели
Оттиск 2 шт. 8×7,5
«Герои и мученики пролетарской революции».
Вып. 1. М., «Московский рабочий». Обложка
Оттиск. 25,5×17,5
«Л. С. Попова. 1889—1924.
Каталог посмертной выставки».
М., изд. Вхутемаса. Обложка
17×15

1925 Силуэт В. В. Маяковского
Б., черн. гуашь. 24×22
Обложка каталога Международной выставки в Париже
Оттиск. 17,7×12,5
Обложка каталога Международной выставки в Париже
Оттиск. 27×20
Рисунки к проекту Рабочего клуба для выставки в Париже:
Рабочий клуб. Заголовок
Б., кр. гуашь, тушь. 36×25,3
Вход и объявления
Б., кр. гуашь, тушь. 36×25,3
Библиотека
Б., кр. гуашь, тушь. 36×25,3
Уголок Ленина
Б., кр. гуашь, тушь. 36×25,3
Шахматный столик
Б., кр. гуашь, тушь. 36×25,3
Трибуна
Б., кр. гуашь, тушь. 37×25,3
Стол и стул читальни клуба
Б., тушь, отмывка. 36×25,3
Фонарь
Б., тушь, отмывка. 36×25,3
Общий вид. Набросок
Б., гуашь. 34,5×23
«Земля и фабрика». Марка издательства
Б., гуашь. 8,5×17,5
«Земля и фабрика». Марка издательства
Б., гуашь. 11×10,5
«Федерация». Марка издательства
Б., тушь. 20,5×28
«Трехгорное пиво выгонит вон...» Плакат.
Оттиск. 70×48
«Броненосец «Потемкин». Плакат
Оттиск. 107×69
В. В. Маяковский. Париж. М., «Московский рабочий». Обложка
Оттиск. 17,5×13
«Нигде кроме, как в Моссельпроме».
Марка. Не издана
А. Р. Вильямс. Народные массы в русской революции.
М.—Л., Госиздат. Обложка
Оттиск. 22×21,5
«НОТ в бухгалтерии».
М., «Транспечать». Обложка
Б., гуашь. 24×15,5
«Авиационные двигатели».
М., «Транспечать». Обложка
Б., гуашь, тушь, наклейка. 28×17
«Зажигание, освещение и пуск автомобилей».
М., «Транспечать». Обложка
Б., гуашь, тушь. 31×21
«О Ленине».
М., «Связь». Обложка. Б., гуашь, золото. 27×17
«История РКП в плакатах».
М., изд. Комакадемии. Обложка
Б., гуашь. 32×24

1926 В. Маяковский. Разговор с фининспектором о поэзии.
М., Заккнига
Оттиск. 17,5×13
В. Маяковский. Сергею Есенину.
М., Заккнига. Обложка
Оттиск. 17,5×13
«Шестая часть мира». Плакат
К., гуашь, наклейка. 106×70
В. Маяковский. Сифилис.
М., Заккнига. Обложка
Оттиск. 17,5×13
В. Маяковский. Испания. Океан. Гавана. Мексика. Америка.
М.—Л., Госиздат. Обложка
Оттиск. 17×11,5
В. Маяковский. Мое открытие Америки.
М.—Л., Госиздат. Обложка
Оттиск. 18,3×14
Фильм «Журналистка» («Ваша знакомая»).
Режиссер Л. В. Кулешов, оператор К. Кузнецов. Совкино

1927 С. Третьяков. «Самозвери».
Книга не издана. Фотоиллюстрации.
Фотографии — 30 штук
«Новый ЛЕФ». М., Госиздат, № 7. Обложка
Б., фотомонтаж, наклейка. 22,5×15,2
И. Эренбург. Материализация фантастики.
М.—Л., «Книгопечать».
Обложка
Оттиск. 17,5×13
С. Третьяков. Чжунго.
М.—Л., Госиздат. Обложка.
Оттиск. 20×13,5

1928 «Новый ЛЕФ».
М., Госиздат, № 1. Обложка
Картон, фотомонтаж, черн. гуашь. 33×15
«Новый ЛЕФ».
М., Госиздат, № 6. Обложка
Картон, гуашь, лак. 33×15
«Новый ЛЕФ».
М., Госиздат, № 8. 1 и 4 стр. Обложка
Картон, гуашь, фотомонтаж, лак. 23×30,5
«Новый ЛЕФ».
М., Госиздат, № 9. Обложка
Картон, фотомонтаж, черн. гуашь. 23×15
«Новый ЛЕФ».
М., Госиздат, № 12. 1 и 4 стр. Обложка
Б., гуашь. 31×23
В. Маяковский. НО. С.
М., «Федерация», 1928. Обложка
Оттиск. 18×13
Фильм «Кукла с миллионами».
Режиссер С. Комаров, оператор К. Кузнецов.
Межрабпом-Русь

1928—1929 Эскизы мебели и костюмы к спектаклю «Инга» А. Глебова.
Москва. Театр Революции. Режиссер М. Терешкович
Стул складной (акт I)
Б., граф. кар. 36×26,7

Клубный диван (акт I)
Б., граф. кар. 35×25,5
Обеденный стол (акт I)
Б., кар. 19,2×25,5
Акт I. Общий вид
Б., граф. кар. 36×27
Стул (акт II)
Б., граф. кар. 37×25,5
Лампа (акт II)
Б., граф. кар. 36×26,7
Кровать (акт II)
Б., граф. кар. 36×26,7
Бюро (акт III)
Б., граф. кар. 36×25,5
Стул (акт IV)
Б., граф. кар. 35×25,5
Витрина (акт IV)
Б., граф. кар. 36×26,7
Инга. Костюм (акт IV)
Б., гуашь, кар. 36×26,7
Стол Инги (акт IV)
Б., граф. кар. 36×26,7
Декорации, общий вид
Б., граф. кар. 26,2×33
Рабочий костюм
Б., граф. кар. 36×26,7
Инга. Костюм
Б., гуашь, кар. 36×26,7
Шкаф
Б., кар. 25,5×37,5
Модель. Костюм
Б., акв., кар. 36×26,3

Пьеса В. В. Маяковского «Клоп».
Гос. театр им. Вс. Мейерхольда. Москва.
Постановка Вс. Мейерхольда

Эскиз декорации к спектаклю «Клоп»
Б., кар. 26×21,5
Эскиз декорации к спектаклю «Клоп»
Старухи
Б., цв. кар. 37×27
Репортер
Б., граф. кар. 36×27
Газетчик
Б., цв. и граф. кар. 36×27
Пожарный
Б., кар. 36×27
Директор зоосада
Б., цв. кар. 36×27
Ветеринар
Б., черн. кар. 36×27
Рабочий с голосовки
Б., цв. кар. 36×27
Председатель собрания зоосада
Б., цв. кар. 36×27
Профессор
Б., цв. кар. 36×27

Разносчики
Б., цв. кар. 36×27
Негры
Б., цв. кар. 37×27
Оратор
Б., цв. кар. 36×27
Бразилец
Б., цв. кар. 36×27
Вузовцы
Б., цв. кар. 36×27
Иностранный корреспондент
Б., цв. кар. 36×27
Врач зоосада
Б., цв. кар. 36×27
Врачи отмораживающие
Б., цв. кар. 36×27

1929 Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа.
М., «Федерация». Обложка
Оттиск. 19,5×14
В. Перцов. Литература завтрашнего дня.
М., «Федерация». Обложка
Оттиск. 20,5×14

1930 С. Кирсанов. Последний современник.
М., «Федерация». Обложка
Оттиск. 18×13
Б. Арватов. Об агит- и прозискусстве.
М., «Федерация». Обложка
Оттиск. 17,5×13
«За рубежом». Обложка
Б., гуашь, фотомонтаж. 25,5×18
«Политический футбол» для журн. «За рубежом», № 5
Б., фотомонтаж, наклейка. 51×35
«Генералам кресты и чины...» для журн. «За рубежом», № 2
Б., фотомонтаж, наклейка, белила. 35×51
«Смотрите, во славу своей диктатуры...»
для журн. «За рубежом», № 2
Оттиск, фотомонтаж. 27,5×17,5
«Владей винтовкой...»
для журн. «За рубежом», № 2
Оттиск, фотомонтаж. 27,5×36
В. Маяковский. Туда и обратно. М., «Федерация». Обложка
Оттиск. 17,5×12,5
С. Третьяков. Ден-Ши-хуа.
М., «Молодая гвардия». Обложка
Оттиск. 21,5×14

1931 «Шестая мира».
Обозрение в 3-х актах Ал. Жарова и Ник. Равича.
Постановка Н. Горчакова.
Мюзик-холл. Москва
Эскизы костюмов:
Америка. Реклама пружин
Б., гуашь, тушь, кар. 32×22,5
Америка. Реклама автопокрышек
Б., гуашь, тушь, наклейка. 32×22,5
Акробаты. Татарин
Б., акв., лак. 32×22,5

Акробаты
Б., акв. 31,5×21,5
Балет. Грузинка
Б., акв., лак. 31,7×21,5
Городовой
Б., акв. тушь. 32×22,5
Газетчик
Б., гуашь, кар. 31,5×22,5
Кук
Б., гуашь, тушь, наклейка. 32×22,5
Украинка
Б., акв., тушь. 32×22,6
Телеграфистка
Б., кар., тушь, наклейка. 32×21,6
Работницы
Б., акв., кар. 32×22,5
Комсомолки
Б., акв., тушь. 32×22,5
Аллегория, акробаты
Б., акв. 36×26,5
Декорация (общий вид)
Б., акв., белила, тушь. 22,5×35
В. В. Маяковский. Собрание сочинений.
М.—Л., «Художественная литература». Суперобложка
Оттиск. 19,6×14

1932 Клоун
Б., гуашь, тушь. 24,5×17,5
Голодающие на Западе
Б., тушь. 27,5×18
Журн. «Интернациональная литература», № 3. Обложка
26×17,5

1933 Фокусник
Б., акв., белила, тушь, кар. 31×20,7
Лирическое отступление
Б., гуашь, кар. 24,5×16,5
Жонглер
Б., гуашь, тушь. 24×16,5
Адвокат. Набросок
Б., тушь. 24,2×17,5
Презрение
Б., тушь. 19,5×14,5

1934 Цирк. Эскиз к картине. Наездница
Б., акв., тушь, белила. 21,5×32
Цирк (прыжок через кольцо)
Б., гуашь, тушь. 27×33,5
В. Лазаренко. Цирк
Б., тушь, белила. 24×16,5
Антре. Эскиз к картине
Б., тушь, белила. 16,7×24
Собачье пение. Эскиз к картине
Б., гуашь, тушь. 23×16,5
Фокусник
Б., тушь. 24,5×17,5
Портрет В. Ж.
Б., тушь. 24,5×17

	Антреприза	
		Б., тушь. 16,6×24
	Акробат. Эскиз к картине	
		Б., гуашь, тушь. 24,6×16,5
1935	Клоун, кидающий мячи	
		Х., м. 80×60
	Клоун, играющий на концертино	
		Х., м. 90×70
	Борцы	
		Х., м. 80×60
	Клоун	
		Х., м. 80×69
	Цирк. Наездница	
		Х., м. 60×80
	Поющий клоун	
		Х., м. 92×72
	Трио	
		К., м. 44,5×59
	Желтый клоун	
		Х., м. 67,5×44,5
	Клоун, играющий на банджо	
		К., м. 22×12,5
	Клоун с собакой	
		Х., м. 90×70
	Клоун Фрателлини	
		Б., гуашь, тушь. 34×22,5
	Наездница. Цирк	
		Б., гуашь, тушь. 19,5×32
	Клоун, играющий на концертино	
		Б., гуашь. 23,5×16,5
	Клоун с мячом (набросок к картине)	
		Б., гуашь, тушь. 19×14,5
1936	Клоун	
		К., м. 32×26,5
	Партерные акробаты	
		Б., акв. 27,5×21
	Клоун с банджо	
		Б., гуашь, кар. 23,5×16,5
1937	Акробаты	
		Х., м. 100×70
	В уборной клоуна	
		Б., гуашь. 27,5×21,6
	В уборной клоуна	
		Б., гуашь. 26,8×22
	Танец	
		Б., акв., белила. 33×19
	На канате. Цирк	
		Б., акв. белила. 27×24,5
	Цирк	
		Б., акв., белила. 33×17,5
	Натурщица	
		К., м. 23,5×18
1938	Спортсменка	
		Х., м. 63×54
	Клоун с мячом	
		Х., м. 62×54

Клоун с саксофоном
Х., м. 100×80
Акробат
Х., м. 84,5×57
Акробатка
Х., м. 80×60
Партерные акробаты
Х., м. 84×58
Поющий клоун
К., м. 29×21,7
Этюд
Б., пастель, тушь. 30×30
Цирк
Б., акв., белила, тушь. 32,5×27,5
Пьеро
Б., тушь. 30×29
Футбол
Б., тушь. 29×29
Воздушный акробат
Б., гуашь, пастель. 29×29
Футбол
Б., тушь. 29,5×29,5
Цирк
Б., акв., белила. 29,5×25
Футболисты
Б., пастель. 40×49,5
Клоун
Б., гуашь. 26×7,5
Наездница
Б., гуашь, тушь. 26,5×24
Акробатка
Б., гуашь, тушь. 19×15

1939 Девушка в берете
К., м. 22,5×13,5
Красный клоун
К., м. 22,5×13
Портрет
К., м. 17,5×10,5
Пейзаж
К., м. 12,5×22
Портрет
К., м. 22,5×14
Рисунок для ткани
Б., акв. 38×20,5
Набросок женского лица
Б., гуашь, тушь. 38×20,5

1940 Рисунок для ткани
Б., акв. 37,5×20,5
Рисунок для ткани
Б., акв. 36×20,5
Рисунок для ткани
Б., акв. 37,5×20,5
Аня
Б., акв., тушь. 38×20,5
Воздушная акробатка
Б., гуашь, кар. 31×21

Л. Ю. Брик. Набросок
Б., акв. 38×20,5
Акробатка
Б., гуашь. 29,5×29
Акробатки
Б., акв. 38,5×20,5
Этюд
Б., тушь, белила. 38,5×20,5
Мираж
Б., тушь, перо, белила. 44,5×32
Ужас
Б., тушь, перо, белила. 44,5×32
Сумрак
Б., тушь. 19×13,5
Война
Б., тушь. 27×24
Разговор
Б., тушь. 26,5×24
Восток
Б., тушь. 26,5×24
«Мимолетности» (рисунки на музыку С. Прокофьева)
Сумерки
Б., тушь. 26,5×24
Весна
Б., тушь. 26,5×24
Вечер
Б., тушь. 26,5×24
Утро
Б., тушь. 26,5×24
Женщина с шаром. Цирк
Б., акв. 38,5×20,5
Наездница. Цирк
Б., акв., кар., белила. 38,5×20,5
Рисунок для ткани
Б., акв. 38×20,5
Цирк. Прыжок. Б., акв. 38,5×20,5
Пейзаж
Б., акв. 28,5×20,5
Клоун
Б., акв., белила. 38×20,5
Пейзаж
Б., акв., белила. 38,5×20,5
Город
Б., тушь. 26,5×24
Абрис
Б., тушь. 26,5×24
Дюма
Б., тушь. 26,5×24
Вихрь
Б., тушь. 26,5×24
Средневековье
Б., тушь. 26,5×24
Идол
Б., тушь. 26,5×24
Море
Б., тушь. 26,5×24

Сон
Б., тушь, сухая кисть. 26,5×24
Аристократка
Б., тушь. 26,5×24
Мираж
Б., тушь. 26,5×24
Смерть
Б., тушь. 26,5×24
Диктатор
Б., тушь, белила. 26,5×24
Портрет
Б., гуашь, тушь. 26,5×24
Инесса
Б., акв. 32×13,5
Клоун
Б., акв. 32,5×13
Младенцы
Б., акв., тушь, белила. 26,5×23
Натюрморт
Б., акв., тушь, белила. 26,5×24
Силуэт В. В. Маяковского
Б., черн. гуашь, белила. 11×7
Силуэт В. В. Маяковского
Б., черн. гуашь, белила. 29×20,5
1941 Маска
Б., тушь. 19×13,5
«Мимолетности» (рисунки на музыку С. Прокофьева):
Улыбка
Б., тушь. 19×13,5
Тонкость
Б., тушь. 19×13,5
Ноктюрн
Б., тушь. 19×13,5
Легкомыслие
Б., тушь. 19×13,5
Драма
Б., тушь. 19×13,5
Танцовщица
Б., тушь. 20×15
Рисунок для ткани
Б., акв. 37,5×20,5
Девушка
Б., акв. 21,5×13,5
Инесса
Б., акв. 32×13,5
Клоун
Б., гуашь, тушь. 20×15
Автопортрет. Б., акв. 32×20
1942 Футбол
Б., гуашь, тушь. 42×30
Футбол
Б., гуашь. 23,5×29,5
Девушка
Б., акв. 27,5×16
Автопортрет (Война)
Б., тушь, кар. 28,5×20,5

1943 Театральный герой
Б., акв., белила, тушь. 26,5×24
Ангелина
Б., акв., белила. 32×14
Наездница
Б., акв. 21×16
Голова
Б., акв. 22×16
Актриса
Б., акв. 20,5×15,5
Герлс
Б., акв., белила. 32×19
Клоун
Б., акв. 22×16
Набросок
Б., акв. 22×16
Жоржетта
Б., акв., белила. 32,5×19
Актриса
Б., акв. 32,5×19
Танцовщица
Б., акв., белила. 27,5×21
Натурщица
Б., акв., белила, тушь. 26,5×24
Клоун с трубой. Х., м. 100×80
6 цирковых масок (танцы). Б., гуашь. 27,5×21
Композиция декоративная
Х., м. 26×32
Композиция декоративная
Х., м. 25×36
Композиция декоративная
Х., м. 30×46
Композиция декоративная
Х., м. 26×36
Композиция декоративная
Х., м. 25×35
Композиция декоративная
Х., м. 55×65
Композиция декоративная
Х., м. 43×29
Композиция декоративная
Х., м. 36×26
Композиция декоративная
К., м. 25,5×34,5
Композиция декоративная
Х., м. 49,5×34,5
Композиция декоративная
К., м. 30×20
Композиция декоративная
Х., м. 50×36
Композиция декоративная
Х., м. 30×46
Композиция декоративная
Х., м. 26×36
Композиция декоративная (в овале)
Х., м. 34×39

1944 Цирк. Наездница
Б., акв. 38,5×20,5
Птица Вещун
Б., тушь, перо. 27,5×20,8
Цирк
Б., акв. 25×16

1945 Футболисты
Х., м. 64,5×55,5
Анетта
Б., кар. 28,5×20,5
Портрет
К., м. 20,5×15
Марка Дома техники
Б., гуашь
Наездница
Б., акв. 40×30

1946 Клоун
Б., тушь, перо. 41,5×29,5
Жеманница
Б., тушь, перо. 41,5×29,5
Ведьмы
Б., тушь, перо, кар. 40,5×22,5
Танцовщица
Б., тушь, перо. 28,5×20,4

1947 Марина
Б., гуашь, тушь. 26,5×23,5
Бегство
Б., масло. 44,5×32
Красный ангел
Б., масло. 31,5×24
Железный человек. Цирк
Б., тушь, белила. 26,5×22
Ревность
Б., тушь. 27,5×20,8
Натурщица
Б., тушь. 27,5×21
Разговор
Б., тушь. 27,5×21
Фокусник-клоун
Б., тушь. 27,5×21
Аранжировщик
Б., тушь. 27,5×21
Отблеск
Б., тушь. 27,5×21
Актер
Б., тушь. 27,5×21
Антре
Б., тушь. 27,5×21
Разговор
Б., тушь. 27,5×21
Цирк
Б., тушь, белила. 27,5×21
Клоуны
Б., тушь. 21×27,5

Натурщица
Б., тушь, белила. 27,5×21

1948 Жонглерша
Х., м. 85×57,5
Декоративная композиция
К., м. 25×17,5
Декоративная композиция
Х., м. 50×34,5
Разговор
Б., гуашь. 38,5×29,7

1949 Эскизы костюмов к балету «Спящая красавица». Не осуществлены
Фея Сирени
Б., гуашь. 32×21,5
Аврора
Б., гуашь. 32×21,5
Дезире
Б., гуашь. 32×21,5

Перечень выставок

1913 II периодическая выставка картин, организованная Казанской художественной школой.
Казань

III периодическая выставка картин.
Казань

1914 V выставка картин, организованная Пермским обществом любителей живописи, ваяния и зодчества.
Пермь

1916 Выставка «Магазин».
Москва

1918 I выставка картин Профессионального союза художников-живописцев.
Москва

Выставка профсоюза нового искусства.
Москва

«5 лет работы» — персональная выставка в клубе Молодой федерации художников нового искусства.
Москва

1919 V Государственная выставка, организованная Наркомпросом.
Москва

X Государственная выставка, организованная Наркомпросом.
Москва

XI Государственная выставка, организованная Наркомпросом.
Москва

III выставка картин, организованная Рязанским губернским отделом народного просвещения.
Рязань

I Государственная выставка картин местных и московских художников, организованная секцией изобразительных искусств Губотдела просвещения.
Витебск

1920 Первая Козмодемьянская выставка к 3-й годовщине Великой Октябрьской революции, организованная секцией ИЗО II отдела искусств.
Козмодемьянск

XIX Государственная выставка, организованная Наркомпросом.
Москва

Государственная выставка «Живскульптарх», организованная Наркомпросом.
Москва

Выставка к III конгрессу Коминтерна.
Москва

I Государственная выставка искусства и науки.
Казань

II художественная выставка.
Советск (Кировская обл.)

1921 II весенняя выставка Обмоху.
Москва

III выставка Обмоху.
Москва

Выставка «5×5=25». Клуб Всероссийского союза поэтов.
Москва

1922 I выставка русского искусства, организованная Наркомпросом.
Германия, Берлин
1923 Выставка театрально-декоративного искусства Москвы 1918—1923 гг.
Москва
1924 XIV Международная выставка искусств.
Италия, Венеция
1925 Международная выставка декоративных искусств и художественной промышленности.
Франция, Париж
III художественная выставка картин калужских и московских художников.
Калуга
1926 II выставка «Кино-плакат», организованная издательством «Теакинопечать».
Москва
Выставка театрального искусства, организованная ВОКСом.
США, Нью-Йорк
1927 Выставка «Русская ксилография за 10 лет».
Ленинград
Выставка печати, организованная Наркомпросом.
Германия, Лейпциг
Всесоюзная полиграфическая выставка.
Москва
1928 Выставка «Советская фотография за 10 лет», организованная Государственной Академией художественных наук.
Москва — Ленинград
Выставка «Русский рисунок за 10 лет Октябрьской революции».
ГТГ, Москва
VIII Международный салон художественной фотографии.
Канада, Нью-Вестминстер
1929 I выставка Московской ассоциации художников-декораторов.
Москва
Фотовыставка Общества друзей советского кино (ОДСК)
Москва
I Международный фотографический салон.
США, Чикаго
I Международная выставка фотографии.
Австрия, Вена
Международная выставка «Кинофото», организованная ВОКСом.
Германия, Штутгарт
Выставка «Советский рисунок».
Куйбышев
1930 Выставка «Революционная и социалистическая тематика».
ГТГ, Москва
Фотовыставка объединения «Октябрь».
Москва
Выставка «20 лет работы Маяковского».
Клуб писателей, Москва
Выставка рисунков.
Пермь
1931 Международная выставка искусства книги.
Франция, Париж
Выставка фотогруппы «Октябрь».
Дом печати, Москва

Выставка «Фотомонтаж».
Германия, Берлин
1932 Выставка, посвященная творчеству Маяковского, организованная Литературным музеем.
Москва
Выставка советского искусства в Германии.
Кенигсберг
Выставка «Современное искусство СССР».
США, Чикаго — Нью-Йорк
Фотовыставка на строительстве канала Москва — Волга,
Дмитров
1933—1934 Выставка «Художники РСФСР за 15 лет».
Москва
1934 Выставка «Польского фотографического общества».
Варшава
1935 Выставка работ мастеров советского фотоискусства.
Москва
1936 Выставка «Художники советского театра за 17 лет (1917—1934)».
Москва
Международный фотографический салон «Манес».
Чехословакия, Прага
1937 XXXII Международный салон фотоискусства.
Франция, Париж
Международная выставка, Отдел печати павильона СССР.
Франция, Париж
Первая Всесоюзная выставка фотоискусства.
Москва — Ленинград
1938 Выставка советского фотоискусства.
Литва, Каунас
XII Международный фотографический салон «Ирис».
Бельгия, Антверпен
Фотовыставка «В подарок XVIII съезду партии».
Москва
VI Международный салон им. Альберта.
Бельгия, Шарлеруа
Выставка творчества В. В. Маяковского.
Сочи
Выставка фотоискусства.
Клуб писателей, Москва
Всемирная выставка.
Отдел печати павильона СССР.
США, Нью-Йорк.
1940 VIII Международная выставка художественной фотографии.
Югославия, Загреб
1948 Первая выставка художников книги.
Москва
1950 Книжная выставка в Академии художеств, организованная Главиздатом.
Москва
1955 Выставка художественной фотографии.
Москва
1957 Первая посмертная выставка.
Центральный Дом журналиста, Москва
Выставка «Советский революционный плакат».
Польша, Варшава

1958 Выставка «Фотоискусство СССР».
Москва
1961 Выставка, посвященная 70-летию со дня рождения А. М. Родченко.
Центральный Дом литераторов, Москва
1962 Выставка работ А. М. Родченко (фотография, книжная графика и плакат).
Дом писателей, Ленинград
Выставка работ, организованная к вечеру памяти А. М. Родченко.
Государственный Литературный музей, Москва
1964 Выставка, посвященная 125-летию фотографии.
Дом кино, Москва
1965 Выставка Чехословацкого государственного издательства художественной литературы и искусства, посвященная мастерам фотоискусства.
Чехословакия, Прага
1967 Всесоюзная выставка произведений художников театра, кино, телевидения.
Москва
Выставка «Международный революционный плакат 1917—1967 гг.»
Польша, Варшава
Юбилейная фотовыставка «Моя Москва».
Центральный выставочный зал, Москва
1968 Выставка работ А. М. Родченко.
Центральный Дом журналистов, Москва
1970 Выставка работ А. М. Родченко.
Областной музей изобразительных искусств, Кострома
1971 Выставка работ А. М. Родченко из собрания Музея современного искусства.
США, Нью-Йорк
Выставка «Искусство в революции», организованная Министерством культуры СССР.
Англия, Лондон
1973 Выставка работ А. М. Родченко.
Дом ученых, Дубна
Выставка работ А. М. Родченко.
Фойе Театра драмы и комедии на Таганке, Москва
Выставка «Сон Татлина».
Галерея Фишера, Лондон
Выставка «20 лет работы В. Маяковского», реконструированная к 80-летию со дня рождения поэта.
Центральный Дом литераторов, Москва
1974 Выставка «Из плоскости в пространство. Россия. 1916—1924».
ФРГ, Кельн
1975 Выставка «20 лет работы В. Маяковского».
Италия, Милан
1976 Выставка фотографий А. М. Родченко.
Италия, Милан
Выставка «Советский дизайнер».
ФРГ, Штутгарт
Выставка работ А. М. Родченко, организованная к 85-летию со дня рождения.
Дом художника, Москва
1977 Юбилейная Международная фотовыставка, 1917—1977, посвященная 60-летию Октября.
Москва

1979 Персональная выставка работ А. М. Родченко.
Англия, Оксфорд
1980 Выставка «Париж—Москва».
Франция, Париж
1981 Выставка «Москва — Париж»
Москва
Выставка «Маяковский в искусстве».
Гос. музей В. В. Маяковского, Москва
Выставка «От живописи к дизайну».
ФРГ, Кельн
Выставка «Александр Родченко, фотографии и фотомонтажи».
ГДР, Коттбус
Выставка А. М. Родченко к 90-летию со дня рождения.
Кабинет прикладной графики, Москва
1982 Выставка «50 лет МОСХ»
Москва

По поводу левой живописи на XIX Государственной выставке. —
«Творчество», 1920, № 7—10.
«Искусство и жизнь (по выставкам)». —
«Творчество», 1921, № 1—3.
«Художник и производство (обзорная статья)». —
«Вестник искусств», 1922, № 5
А. Г. [Алексей Ган]. Родченко. —
«Зрелища», 1922, № 1.
Варст [Варвара Степановна].
О работах конструктивистской молодежи. —
«ЛЕФ», 1923, № 3.
О. Бескин.
Ответ направо — запрос налево. —
«Советское искусство», 1925, № 6.
Варст [Варвара Степановна].
Рабочий клуб. Конструктивист А. М. Родченко. —
«Современная архитектура», 1926, № 1.
Н. Брюханенко.
От ризы к автомобилю. —
«Красное студенчество». 1929, № 15.
И. Березарк.
Вещь на сцене. —
«Новый зритель», 1929, № 32—33.
Н. Лухманов.
Без слов. —
«Жизнь искусства», 1929, № 22.
П. Новицкий.
Меткий удар. —
«Даешь», 1929, № 1.
П. Новицкий.
О новой женщине. —
«Даешь», 1929, № 3.
И. Туркельтауб.
«Клоп» в Театре им. Мейерхольда. —
«Жизнь искусства», 1929, № 12.
Советское искусство за 15 лет.
Материалы и документация.
Под редакцией с вводными статьями
и примечаниями И. Маца.
М.—Л., Огиз — Изогиз, 1933.
П. Краснов.
А. М. Родченко. —
«Советское фото», 1935, № 7.
Е. Лангман.
Творческие поиски. —
«Советское фото», 1936, № 5—6.
Памяти А. М. Родченко. —
«Советское фото», 1957, № 1.
И. Свистунов.
Работы А. М. Родченко. —
«Советское фото», 1957, № 6.

В. В. Маяковский.
Выступление на диспуте «ЛЕФ или БЛЕФ». 1927. —
В. В. Маяковский.
Полное собрание сочинений. Т. 11. М., изд-во «Правда», 1978.

Л. Волков-Ланнит.
Александр Родченко. —
«Советское фото», 1961, № 12.

Н. Харджиев.
А. М. Родченко. —
В сб. «Искусство книги», вып. 2-й (1956—1957).
М., «Искусство», 1961.

О. Айзенштат.
Художник А. М. Родченко. —
«Декоративное искусство СССР», 1962, № 7.

Л. Волков-Ланнит.
Летописец манежа. —
«Советский цирк», 1962, № 3.

С. Кирсанов.
Искусство смотреть вперед. —
«Советское фото», 1962, № 2.

П. Краснов, В. Шевелев.
Александр Родченко. —
«Московский художник», 1962, № 7.

В. Лапшин.
Жизнь, полная поисков. —
«Творчество», 1962, № 9.

И. Уварова.
Что там? —
«Театр», 1962, № 6.

Н. Дмитриева.
Время мое молодое. —
«Смена», 1963, № 19.

С. Морозов.
Искусство видеть. —
В кн.: «Очерки из истории фотографии стран мира».
М., «Искусство», 1963.

А. Абрамова.
Наследие Вхутемаса. —
«Декоративное искусство СССР», 1964, № 4.

Л. Лингарт.
Авангардный фотограф А. М. Родченко. —
«Фотография-64»
(Специальное ревю художественной фотографии № 1). «Орбис», 1964.

Л. Лингарт.
Александр Родченко
Государственное издательство художественной литературы и искусства. Прага, 1964.

А. Абрамова.
А. М. Родченко. —
«Искусство», 1966, № 11.

В. Шкловский.
Александр Родченко — художник-фотограф. —
«Прометей». Историко-биографический альманах из серии

«Жизнь замечательных людей». Т. I.
М., «Молодая гвардия», 1966.
Л. Волков-Ланнит.
А. М. Родченко — фоторепортер. —
«Советское фото», 1967, № 2.
Р. О. Антонов.
А. М. Родченко. —
«Техническая эстетика», 1967, № 2.
Л. Волков-Ланнит.
Вместе с поэтами революции. —
«Искусство кино», 1967, № 12.
С. Урусевский.
Несколько слов о Родченко. —
«Искусство кино», 1967, № 12.
Л. Волков-Ланнит.
Александр Родченко.
М., «Искусство», 1968.
И. Уварова.
Вещи тянут к себе в нору. —
«Декоративное искусство СССР», 1968, № 9.
Творчество Александра Родченко
(стенограмма выступлений на открытии выставки в Центральном Доме журналиста). —
«Советское фото», 1969, № 1.
В. Страхова.
Современно и поныне. —
«Творчество», 1969, № 2.
С. Евгенов.
Книга о Родченко. —
«Советское фото», 1969, № 6.
Работа с Маяковским. —
«Распространение печати», 1969, № 7.
В. Ляхов.
Советский рекламный плакат.
М., «Советский художник», 1972.
Т. Стриженова.
Из истории советского костюма.
М., «Советский художник», 1972
Кадры Александра Родченко. —
«Журналист», 1972, № 7.
И. Маца.
Александр Родченко. —
«Искусство», 1972, № 7.
А. Вартанов.
Фотомонтажи Александра Родченко. —
«Фотография-73»
(Специальное ревю художественной фотографии № 3).
«Орбис», 1973.
В. Родченко.
Вместе с Маяковским. —
В сб.: «День поэзии», М., «Советский писатель», 1973.
Р. Антонов.
Родченко Александр Михайлович.
БСЭ, 3-е изд. Т. 22. М., 1975, с. 167.

Герман Каргинов.
Родченко
Будапешт, «Корвина», 1975
(Книга была переиздана на немецком, французском, итальянском, английском и польском языках)
В. Родченко.
Александр Родченко и Москва первой пятилетки. — «Фотография — 77» (Специальное ревю художественной фотографии № 1),
«Орбис», 1977.
С. Хан-Магомедов.
У истоков советского дизайна. —
«Техническая эстетика», 1977, № 4 и № 5
А. Лаврентьев.
Роль Родченко в формировании пропедевтической дисциплины «Графика» во Вхутемасе. —
В сб. «Художественные проблемы предметно-пространственной среды», изд. ВНИИТЭ, 1978
А. Лаврентьев.
Полиграфия в четырех измерениях. —
«В мире книг», 1978, № 12
С. Хан-Магомедов.
А. Родченко. Путь художника в производственное искусство. —
«Техническая эстетика», 1978, № 5 и № 6
А. Лаврентьев.
Серийность в работах А. М. Родченко как отражение программированного формообразования. —
«Техническая эстетика», 1979, № 3
Александр Родченко
Каталог выставки. Оксфорд. 1979
Статьи: Д. Элиотт, Г. Гаснер, Д. Миллер, А. Лаврентьев, А. Родченко, В. Родченко, З. Быков, Г. Чичагова
А. Лаврентьев.
Родченко в «СССР на стройке». —
«Советское фото», 1981, № 1
От живописи к дизайну.
Каталог выставки. ФРГ, Кельн, 1981
Статьи: А. Лаврентьев, А. Родченко, И. Преснецова, В. Степанова, С. Хан-Магомедов

Список иллюстраций

34. Коробка для папирос «Кино». 1924
35. Реклама для Моссельпрома. 1924
36. Обложка книги: В. В. Маяковский
Маяковский улыбается. Маяковский смеется. Маяковский издевается
М., «Круг», 1923
37. Обложка журнала «ЛЕФ», 1923, № 1
38. Обложка книги: А. В. Луначарский
В мире музыки. М., Госиздат, 1923
39. «Киноглаз»
Рекламный плакат для газеты. 1924
40. Марки для института силикатов. 1924
41. Марка для издательства «Федерация», 1924
42. Обложка журнала «Техника и жизнь», 1924, № 21
43. Проект киноавтомобилей. 1923
44. Обложка книги: «История РКП в плакатах»
М., «Комакадемия», 1925
45. Обложка книги: Джим Доллар
Месс Менд. 1924
46. Рекламные закладки для книг. 1924
Не изданы
47. Обертки для карамели «Наша индустрия». 1924
48. Упаковка для карамели «Наша индустрия»
Текст Н. Н. Асеева. 1924
49. Эскизы заголовков к рубрикам журнала «Октябрь». 1924
50. Обложка книги: Л. Маркс. Авиационные двигатели
М., «Транспечать», 1925
51. Обложка книги: А. Святенко. Завод АМО
М., Госиздат, 1924
52. Обложка книги: И. В. Грибов. Зажигание, освещение и пуск автомобилей
М., «Транспечать», 1925
53. Обложка книги: Б. Арватов. Об агит- и прозискусстве
М., «Федерация», 1930
54. Промбанк
Реклама для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. 1923
55. Обложка каталога Международной выставки в Париже. 1925
56. Указатель для Рабочего клуба. 1925
57. Общий вид читального зала для Рабочего клуба. 1925
58. Ленинский уголок
Развертка стены и чертежи крепежных деталей для Рабочего клуба. 1925
59. Подвесной светильник
(вид сбоку, схема и развертка)
для Рабочего клуба. 1925
60. Проект раздвижной трибуны для Рабочего клуба. 1925
61. Библиотека
Развертка стены и чертежи крепежной полки для Рабочего клуба. 1925

Фотографии в тексте

На обложке:
А. М. Родченко. Обложка каталога
Международной выставки в Париже. 1925. Фрагмент

На фронтисписе:
А. М. Родченко в прозодежде. 1924

Именной указатель

Содержание

Ученики о А. М. Родченко

Родные о А. М. Родченко

Приложение

Составитель
Варвара Александровна Родченко

А.М.Родченко
Статьи.
Воспоминания.
Автобиографические записки.
Письма

Редактор
Ю.В.Малькова
Художник
С.А.Лифатов
Художественный редактор
Ю.Л.Глезаров
Технический редактор
Н.Г.Дреничева
Корректор
Ю.П.Баклакова

ИБ № 380
Сдано в набор 30.07.1980 г.
Подписано в печать 10.11.1982 г.
А08379
Формат 60×100/16
Бумага на текст обложечная 100 г,
на иллюстрации мелованная 120 г
Гарнитура шрифта литературная
и журнальная рубленая
Печать высокая
Усл. п. л. 21,09
Уч.-изд. л. 18,436
Тираж 10 000. Заказ 2
Изд. № 1-117
Цена 1 р. 60 к.
Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

7С2
Р-33

Р $\frac{4903010000-109}{084(02)-82}$ Без объявления

Типография изд-ва «Советский художник»
129327, Москва, Ленская ул., 28

1р. 60 к.

Москва
Советский художник
1982